

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



**EL HUECO COMO HERRAMIENTA DEL
TRABAJO ESCULTÓRICO: LA PRESENCIA DEL
VACÍO EN LA ESCULTURA.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Nuria Delgado Navalpotro

Bajo la dirección del doctor

José Luis Parés Parra

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-694-2676-0

© Nuria Delgado Navalpotro, 2010

**EL HUECO COMO HERRAMIENTA DEL TRABAJO
ESCULTÓRICO.
LA PRESENCIA DEL VACÍO EN LA ESCULTURA**

Tesis Doctoral de
NURIA DELGADO NAVALPOTRO

Dirigida por
DR. D. JOSÉ LUIS PARÉS PARRA
Catedrático del Departamento de Escultura

Madrid 2010

Departamento de Escultura
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

Para Adriana

A todos los que han estado

Deseo agradecer al Dr. D. José Luis Parés Parra su paciencia en la dirección de esta tesis así como su inestimable apoyo a pesar del tiempo transcurrido.

INDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN 13

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN Y REFERENCIAS PRELIMINARES PARA EL ESTUDIO.

CAPITULO I. ORIGEN DEL ESTUDIO

1. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN 16

1.1 Tema de la investigación: El vacío escultórico 16

1.2 Aproximación al concepto tradicional de la escultura 20

1.3 Consideraciones sobre el dominio de la investigación 29

1.3.1 Espacio 29

1.3.2 Hueco 32

1.3.3 El Vacío en la escultura..... 33

2. METODOLOGÍA 38

2.1 Objeto material 38

2.2 Objeto formal 39

2.2.1 Marco teórico principal 39

2.2.1.1 Hipótesis iniciales 40

2.2.1.2 Contenido y forma 41

2.2.2 Marco teórico objetivo 43

2.2.2.1 Aspectos espacio-temporales..... 43

2.2.2.2 Proceso seguido..... 44

2.2.2.3 Fuentes consultadas	46
3. OBJETIVOS DE LA TESIS	47
4. ANTECEDENTES	48
3.1 El vacío	50
3.2 El espacio	50
3.3 Espacio y materia	52
3.4 Espacio y escultura	54

MARCO TEÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO II. SOBRE LA ESCULTURA Y EL VACÍO

5. CREACIÓN ESCULTÓRICA	56
5.1 Principios creativos. Creaciones percibidas y creaciones concebidas.....	58
5.1.1 Entre lo entendido y lo que se entiende...	59
5.1.2 No sólo volúmenes y formas, también vacío	83
5.1.3 El goce estético de la escultura como esencia final	99
5.2 De lo ideado a lo realizable. Proyecto y apariencia	103
5.2.1 Lo imaginado	104
5.2.2 Lo inventado.....	114
5.3 De los procesos. Modo y materia.....	125
5.3.1 Descubrimiento de la materia.....	126
5.3.2 Progresos en el modo artístico.....	136
5.3.3 Tradición conformada	155

6. REFLEXIONES SOBRE EL VACÍO	177
6.1 Aproximación al vacío	179
6.2 El vacío filosófico	182
6.3 El vacío científico	184
6.4 El vacío zen.....	188

CAPÍTULO III. ANTECEDENTES ESCULTÓRICOS Y VACÍO PRIMIGENIO

7. LA SIMIENTE ESCULTÓRICA. GÉNESIS CREATIVA..	197
7.1 Los pueblos prehistóricos. Creadores espirituales...	198
7.1.1 El volumen simbólico.....	199
7.1.2 Los huecos megalíticos	204
7.2 Los pueblos de la tierra negra. Creadores de lo eterno.	215
7.2.1 El volumen cerrado.....	216
7.2.2 El hueco como mensaje.....	223
7.3 La sociedad griega. Creadores divinos	234
7.3.1 El volumen ideal.....	236
7.3.2 La conquista del espacio	242

CAPÍTULO IV. RUPTURA DE LA FORMA

8. PRECEDENTES SOBRE LA NOCIÓN DE VACÍO.....	258
9. LA FORMA.....	263
9.1 La búsqueda de nuevas claves visuales. Mil novecientos	276

9.1.1 La vejez impresionista	289
9.1.2 La forma del desnudo	305
9.1.3 Imágenes en el espacio.....	313
9.2 Desarticulación de las formas. Primeros comienzos.....	323
9.2.1 La múltiple transposición de las formas.....	330
9.2.2 El expresionismo del bloque.....	342
9.2.3 El redescubrimiento de la forma primitiva ...	359
9.3 Nuevos principios ordenadores del espacio. Un cambio completo	392
9.3.1 La auténtica ruptura formal	394
9.3.2 El dinamismo de una nueva sensibilidad formal.....	432
9.3.3 La escultura por arte de construir	446

CAPÍTULO V. REDUCCIÓN Y RELEGO DE LA FORMA

10. EL OBJETO EN EL ESPACIO	481
10.1 La importancia del objeto	484
10.1.1 La seducción por el objeto	491
10.1.2 El espacio en movimiento	517
10.1.3 La forma a través de la mínima dimensión	531
10.2 Los otros objetos artísticos	547
10.2.1 El cubo como eje central	551
10.2.2 El volumen modural.....	563
10.2.3 En definitiva: lo menos es más	580

11. EL OBJETO COMO LUGAR. CREADORES DE AMBIENTES	588
11.1 Un primer encuentro, un primer lugar	593
11.2 Expansión de la escultura. El ambiente, el entorno y lo pobre.....	608
11.3 La escultura creadora de ambientes. De la intimidad a la vida pública	626
 CAPÍTULO VI. EN BUSCA DEL VACÍO A TRAVES DEL HUECO.	
12. RUPTURA DE LOS LÍMITES. LO NATURAL	646
12.1 Simplicidad natural. Artistas de la tierra.....	653
12.2 Nuevos y viejos lugares. La escultura como destino ..	681
12.3 Esculturismo de jardín. Retorno a la escultura	698
13. EL HUECO COMO VACÍO Y TODO COMO ESCULTURA ...	720
13.1 El hueco creado.....	727
13.1.1 El hueco primigenio actual.....	729
13.1.2 Lo pesado del hueco	747
13.1.3 El hueco como ausencia	765
13.2 El vacío encontrado	786
13.2.1 Construir, habitar, pensar	789
13.2.2 De vacíos y silencios	811
14. LA NADA.....	826
14.1 La desmaterialización del arte	830
14.2 La escultura como nada	843

CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES, ÍNDICES Y ANEXOS

CONCLUSIONES	861
DIRECTORIO DE ÍNDICES	868
Onomástico.....	868
Lista de Ilustraciones y créditos fotográficos.....	873
Bibliografía	900
Fuentes primarias	900
Monografías y obras generales.....	901
Revistas y artículos	914
Catálogos	916
Fuentes en la Red	917
ANEXO	919
Obra Personal.....	919

INTRODUCCIÓN.

Desde que en sus orígenes el hombre empezó a ordenar su conciencia creativa, el arte tridimensional ocupa un lugar supremo como objeto rodeado de una verdadera mística, porque, incluso hoy en día, todo aquello que provoca adoración se hace bajo la forma escultórica. Y, es este propósito milenario el que convierte a la escultura en el punto de partida de la relación hombre y universo. Y el ideal que anima al artista a participar en los gestos mismos de la creación, fuera de las corrientes filosóficas o religiosas, es el vacío. Ese lugar interno en el que establecer la potencia propia del objeto y que lejos de ser sinónimo de abstracto o impreciso, es su más alta expresión artística.

En nuestro afán de comprender un poco más esta esencia creativa, hemos destinado nuestra investigación hacia el planteamiento de la escultura como un tránsito hacia la nada, a pesar de que la tradición artística ha considerado durante siglos, que las obras escultóricas son un núcleo cerrado y embozado en una forma perfecta determinando un espacio. Sin embargo, el vacío creado en una escultura es el que nos está revelando precisamente ese carácter sólido del objeto, y no fue hasta que, la irrupción de la modernidad sacrificó ese postulado clásico para demostrarnos que el vacío concebido en una obra, desde los primeros huecos mágicos hasta la más contemporánea idea de la nada, es el que ha ido elaborando esa plenitud primordial que convierte la escultura, en obra abierta como entidad substancial del hombre

INTRODUCCIÓN

La cualidad del argumento planteado con este trabajo radica en que, lejos de plantear un estudio de la escultura que utiliza el espacio para poder materializarse, presenta en concreto los problemas del artista acerca del vacío como hueco existente en algunas obras y como ausencia total de materia en otras, convirtiendo la inexistencia matérica en el atributo más excelente del arte escultórico. Por ello, este proyecto se separa de las reflexiones filosóficas y de las nuevas concepciones espaciales en las que se fundamentan otros estudios, para centrarse en el estudio del hueco en su génesis embrionaria, en su transformación en manos del artista a partir del mil novecientos y su presencia absoluta como volumen del vacío escultórico.

Como las propuestas para entender toda la intención que determina al vacío como parte fundamental de la escultura son ilimitadas, nos hemos remitido a las primeras expresiones creativas del hombre como autor de estructuras cargadas de huecos, la génesis que justifica en nuestros días, esa vertiginosa evolución que ha experimentado la escultura. Un arte que irrumpe en el mundo de los sentidos cuando la inteligencia y la destreza del ser humano presentan la vacuidad como una intención cardinal de liberar al bloque del peso que las condena. Es a partir de esa liberación, que se ha ido forjando una imparable transformación de las formas escultóricas hasta su impulso presente en las últimas tendencias artísticas, que hacen de nuestro estudio, una concreción de artistas cuyas obras son ejes fundamentales para reflexionar sobre el hueco como vacío y plenitud en la escultura.

INTRODUCCIÓN

En conclusión, podemos decir que nuestra mira será mostrar la noción central del vacío a partir de los orígenes del hombre y su importancia para la obra de arte actual, determinando el funcionamiento real de esta idea y hacer más comprensible esta actitud creadora en un marco de investigación, en el que la forma y el volumen expresados tradicionalmente como algo compacto y concentrado, son capaces de alternar con el hueco y el vacío a fin de mantener la fluidez del aliento creador.

Además de este objetivo teórico, el estudio tiene como meta didáctica ayudar a apreciar la escultura no como un volumen tradicionalmente marcado por el realismo y si, como una concepción cada vez más espiritual. Siendo este concepto no entendido como un tema religioso ni filosófico, sino una escultura que tiende por sí misma a convertirse en el ideal vital que hace del vacío su dominio.

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN Y REFERENCIAS PRELIMINARES PARA EL ESTUDIO.

CAPÍTULO I. ORIGEN DEL ESTUDIO.

1. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.

1.1 Tema de la investigación: El vacío escultórico.

Definir el vacío como parte esencial de la escultura, es hablar del hueco y también de la luz como materia. Una vieja ambición que de un modo u otro ha adquirido entidad propia a través de las distintas obras y del paso del tiempo que, a su vez, nos ha ido proporcionando conciencia de sus posibilidades y del control expresivo que ejerce en las formas, ya que el espacio y la luz siempre han sido entendidos como los medios naturales donde se desarrolla la vida y por tanto la del arte escultórico. Crear un hueco en un volumen cerrado, es hacer **esa materia transparente a la luz y por consiguiente "ha de contener, separar, proteger, aislar, apoyar sin imponer visualmente su materialidad"** (Manzini, 1993)¹, en realidad es ir conquistando el vacío para habitarlo de manera clara como

¹ Manzini, E. (1993): *La materia de la invención. Materiales y proyectos*. Barcelona, Ceac (Ed. Orig. 1986)

una nueva presencia física de la escultura, un agujero blanco² que provoca en realidad, un reencuentro con nosotros mismos y a partir de ahí la posibilidad de relación con la obra concibiéndola más rica y más intensa.

Este pequeño preámbulo es necesario para presentar el objeto escultórico y conocerlo como una obra abierta en una época en la que la escultura ha perdido su sentido más tradicional. Nos encontramos con nuevos cánones que son, en las contemporáneas obras de arte, el opuesto de lo que fueron. El Apolo de Velvedere o la Venus de Milo, ya no son más que obras atávicas que cargan sobre sus hombros siglos de perfección artística. Envueltas por el áurea de su glorioso pasado sólo acertamos a escuchar su silencio porque, frente a frente con nuestro presente, se están transmutando en las sombras de su propia grandeza, en huellas de lo que fueron y ya no son.

Sentados ante una obra marmórea cuyo pasado conocemos, cuyo presente observamos y cuyo futuro es previsible, observamos en ella su material tangible, su técnica, las herramientas que la elaboraron, su acabado y hasta la mente que la creó. No es así, sin embargo, frente a una obra contemporánea. Una obra que carece de pasado histórico, que su presente aún está lleno de invenciones y que su futuro es impredecible pero que nos provoca una excitación más fuerte y más poderosa que la tradición.

² Se trata de una región finita del espacio, visible como objeto celeste que deja escapar materia y energía en lugar de absorberla. De hecho ningún objeto puede permanecer en el interior de dicha región durante un tiempo infinito. Una forma de visualizar lo que sucede en un agujero blanco es imaginar el reverso temporal de un agujero negro.



Ilustración 1. Apolo de Velvedere. Atribuido a Leocares. Museo Pío-Clementino, Musei Vaticani, Vaticano.

Ilustración 2. Venus de Milo. Museo de Louvre, París.

Son paquetes cerrados que podemos abrir de una u otra manera para descubrir lo que esconden, mostrándonos lo que parecen más, no lo que son. Así es, como la obra de pasado homérico, adensándose en concreciones materiales se ha convertido exclusivamente en el gusto por una realidad cuya única excentricidad es la sensual calidad de su materia que, por otro lado, las ha convertido en un arte de triste carne petrificada cada vez más encorvadas por el peso de su desnudez, sobre plintos cuidadosamente colocados en las frías salas de los museos y encaradas a una escultura actual que ha querido rehacer esa actitud estatuaria transformando la sobrecarga matérica, en ingravidez al esculpir el vacío.

Los continuos y sensacionales descubrimientos de trabajar con lo ausente, nos imponen una meditación ante el misterio de las formas cada vez más impregnadas de aire. El artista de ahora, se ha desgajado de la unanimidad clásica, de la inocencia de aquellas amables figuras arcaicas de simplicidad divina, para ir agregando esguinces turbadores a unas obras señeras entre la tierra y el hombre, entre el mito y la historia. Embebidas en una nueva dirección artística, la escultura ha pasado del bloque compacto a la total apertura, llevando la desmaterialización a sus últimas consecuencias.

La escultura ha conseguido cambiar más, en los últimos años que desde sus orígenes remotos. Esta vertiginosidad ha llevado a que su concepto clásico haya dejado de ser trascendental, para convertirlo en algo parecido a un museo, un habitáculo histórico dividido por períodos, donde podemos entrar en cualquier momento para contemplarlo pero, que no nos sentimos parte de él. Lo moderno ha acabado con eso de vivir en la antigüedad romana y griega, la nueva sociedad está llena de almas enajenadas que han comenzado a desplazar las imágenes bucólicas de estas obras ideales, para introducirse en un proceso que sólo puede expresarse por medio de metáforas de articulación, relatividad e interconexión.

El ritmo del arte es tan veloz, que ha dejado la práctica de tallar y modelar encallada en sus convenciones pastoriles, ya que ninguna obra con sabor a pasado, puede hacer frente a la nueva experiencia artística de este siglo. Un rápido viaje realizado por medio de obras que pretenden la conquista del vacío horizontal. Adentrándose en años de ironía, repugnancia y protesta. El optimismo nacido del milenario cambio que marcaba el nuevo siglo XX, ha sido masacrado por un flamante lenguaje escultórico, que ya no puede comunicar sus antiguos significados. Pero, ¿cuál habría sido la evolución posterior de

la escultura moderna, si nunca se hubiera realizado la escultura del pasado? Es difícil saberlo, casi imposible. Sin embargo, todavía hoy, es una experiencia conmovedora vagar por entre esos espacios de ruinas del Foro romano, porque este místico pasado es el responsable de la idea que se ha ido formando de la escultura, hasta que el cambio del siglo XIX al XX, alumbró un nuevo tipo de obra que ha ido transformándose hasta nuestros días.

Tengamos pues claro, que para llegar a comprender la obra escultórica de nuestro presente más reciente, debemos aprender de su pasado porque, es de la memoria de estos siglos, de la que han amamantado las más actuales ideas artísticas. La Mnemósine³ que ha parido las musas para que la obra contemporánea consiga el valor que debe tener toda obra, la de mantenerse firme en la memoria de los hombres.

1.2 Aproximación al concepto tradicional de Escultura.

“La literatura artística comenzó casi al mismo tiempo que la escritura, y lo hizo con un texto escultórico” (citado en Masó, 2004)⁴ siendo el primer tratado que se conoce, el escrito por un artista, el Canon de Policleto, es decir, el de un escultor. Si bien el libro, escrito hacia el 420 a.C, se ha perdido, por suerte nos quedan algunas referencias como la

³ Lapolide, J. (1963): *Diccionario gráfico de Artes y Oficios Artísticos*. Barcelona, Editorial Montesó (IV Edición). Mnemósine: Diosa de la memoria en la antigua mitología griega. Hija del Cielo y de la Tierra, y madre de las nueve Musas.

⁴ Masó Guerri, A. (2004): *Qué puede ser una escultura*. Granada, edita Universidad de Granada, (Ed. Orig. 1997)

del médico Galeno, que nos explica como “*habiéndonos enseñado en ese tratado toda la symmetriae del cuerpo, Policleto lo ilustró con una obra, realizando la estatua de un hombre de acuerdo con los principios de su tratado y llamando a la estatua misma como el tratado, el Canon*” (Barasch, 1991)⁵.



Ilustración 3. Doríforo. Policleto. Museo de Nápoles.

⁵ Barasch, M. (1991): Teorías del Arte: de Platón a Winckelmann. Madrid, Alianza.

Si a estos testimonios añadimos el descubrimiento de un mamut de marfil hallado en Alemania en el 2006, considerada la pieza artística completa más antigua que se conoce hasta hoy en día, de unos 35.000 años de antigüedad, es decir, 10.000 años más que la Venus de Willendorf, podemos constatar un idea fundamental: el papel esencial de la escultura.

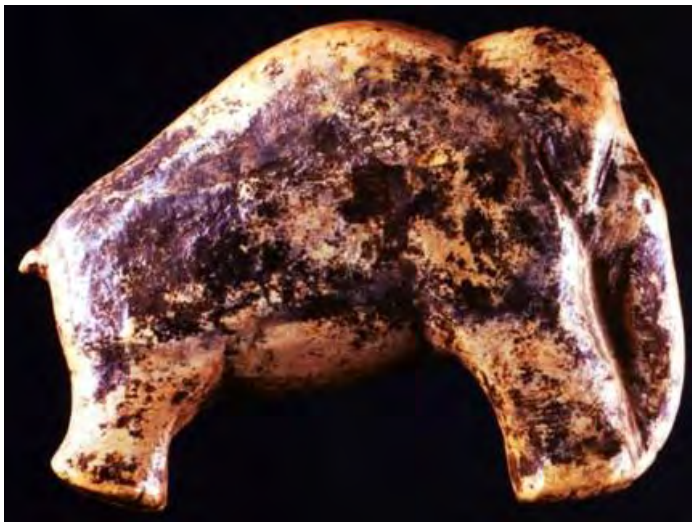


Ilustración 4. Mamut. Museo de Prehistoria de Blaubeuren. Stuttgart. Alemania



Ilustración 5. Venus de Willendorf. Museo Natural de Viena. Austria.

El concepto de escultura ha sido redefinido y analizado en el transcurso de los años una infinidad de veces. Por un lado, la actividad específica de la escultura está establecida como el **"proceso de representación de una forma en tres dimensiones, lo que convierte al objeto escultórico como algo sólido, tridimensional y que ocupa un espacio"** (Martín González, 1995)⁶. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua

⁶ Martín González, J. J. (1995): *Las claves de la escultura*. Barcelona, Planeta (Ed. Orig. 1986)

(VV.AA., 2000)⁷ la escultura, del latín *sculptura*, es por un lado, el arte de modelar, tallar o esculpir en barro, piedra, madera, etc., figuras de bulto. Por otro, la obra hecha por el escultor, y finalmente, la fundición o vaciado que se forma en los moldes de las esculturas hechas a mano. Y en la Red⁸ nos encontramos que la escultura es el arte de moldear el barro y tallar en piedra, madera u otros materiales, figuras en volumen, siendo una de las Bellas Artes en la cual el artista se expresa creando volúmenes y conformando espacios.

Es, en definitiva, la formación de un volumen, en la que no interesa un espacio interior sino el espacio que ocupa y que se percibe a través de la forma, es decir, su espacio exterior. Su verdadera percepción se hace a través de lo táctil, pues es como se obtiene la completa noción de su textura, la calidad de su material y su temperatura. También es importante conocer otro de sus aspectos concretos, el de la masa. Ésta consiste en el peso del objeto en relación a su volumen, y puede tratarse del peso real del material con el que está realizada o la sensación de peso que trasmite la propia escultura. Todos estos conceptos indican un significado concreto de escultura tradicional. Nos hablan de una escultura donde la propia naturaleza de los materiales que fundamentalmente se usan, la convierten en algo imperecedero por poseer la solidez y la materialidad de los objetos reales, por ello queda destinada para una función duradera.

Por otro lado, esta duración es la que ha conferido a la escultura un carácter estable y conservador, forjándola como algo intemporal y de gran pervivencia durante los siglos, lo

⁷ VV.AA., 2000: *Diccionario de la Real Academia*. Madrid, Espasa-Calpe

⁸ <http://es.wikipedia.org/wiki/Escultura>

cual, la ha convertido en un medio de expresión muy importante para comunicar mensajes a un destinatario público. Se ha recurrido a ella para representar aquellas imágenes a las que tanto las ideologías, las religiones o la propia sociedad confirieron un significado ideal.

Dioses, santos, personajes ilustres, faraones, reyes... y así, perpetuar la memoria de aquello que representa. La escultura, en efecto, ***"se nos revela a nosotros y desciende sobre los mármoles [...], supera su origen y se convierte en modelo de arte; medida por el compás del intelecto se convierte en medida de la mano, y animada por la imaginación da vida a la imagen. Idea [...] del escultor es ese perfecto y excelente ejemplo de la mente, a cuya forma imaginada se asemejan, imitándola, las cosas que se nos ofrecen a la vista."*** (Citado en Panofsky, 1989)⁹.

La escultura, ciertamente, comenzó siendo una idea de ídolo para por último pasar, en la época moderna, a significarse exclusivamente a sí misma. Por ello, todas las dilucidaciones que podamos darle a la escultura están ya difuminadas, ni siquiera se puede hablar productivamente del concepto exacto de escultura, porque la extensión del término es infinita, dado que el camino que conduce de ***"volumen a espacio, de espacio a objeto, de objeto a situación, de situación a concepto y vuelta a empezar"*** (citado en Schneckenburger, 2005)¹⁰ es un círculo sin fin.

⁹ Bellori, G. P. (1989): La idea del pintor, del escultor y del arquitecto, escogida de entre las bellezas naturales, superior a la naturaleza. En E. Panofsky (aut.): ***Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte.*** (p.121). Madrid, Cátedra.

¹⁰ Schneckenburger, M. (2005): Arte del siglo XX. Volumen II. Escultura. Nuevos medios. Fotografía. Madrid, Taschen (Ed. Orig. 1999)

En 1968 el escultor Carl Andre resumió toda la evolución de materiales, medios y combinaciones escultóricas, con una **enorme precisión al afirmar que**, “del mismo modo que los escultores se interesaron otrora por la vaina de la espada de la Estatua de Libertad, en Bedloe Island, lo hicieron luego por la estructura de acero de la torre Eiffel y finalmente por la propia Bedloe Island. En otras palabras, tal evolución no es sino un salto de la epidermis a la constitución interna y de ésta a la situación topográfica” (Schneckenburger, 2005)¹¹.

Este desarrollo es principalmente la progresión que nos interesa en nuestra investigación, pues haciendo cuenta de ello, el enfoque que proponemos es la febril evolución de las tendencias escultóricas hacia la naturaleza del vacío como una de las líneas que está siguiendo el escultor actualmente.

Cada generación reinventa su pasado y escribe su propia **historia y por ello, para “ampliar el conocimiento de la escultura deberíamos buscar entre lo último, pero lo último en arte es lo que acaba de sucedernos”**¹².

De hecho, la escultura es un proceso que nunca está acabado y por lo tanto, lo que se hace, es aportar vínculos que sean flujos de cambio, lugares donde remodelar preguntas y soluciones, porque el arte, y la escultura en concreto, es un progreso continuo. Desde el asentamiento del arte griego hasta la actualidad, las formas, los materiales, las texturas, los tintes, las herramientas... han evolucionado de manera ingente y aún hoy se siguen introduciendo ideas renovadas de

¹¹ Schneckenburger, op.cit., nota 10, p. 22

¹² Schneckenburger, ibid.

los materiales y las formas cada vez más afines a la expresividad artística.



Ilustración 6. Estatua de la Libertad. Auguste Bartholdi. Isla de Bedloe. Nueva York.



Ilustración 7. Torre Eiffel. Auguste Eiffel. Paris. Francia

Para los historiadores y críticos de arte, Carola Giedion-Welcker, Eduard Trier y Ulrich Gertz (citado en Schneckenburger, 2005, p. 407)¹³, en la escultura del siglo XX se abrieron dos vías de realización escultórica. Por un lado Rodin que desplegó las formas al espacio y por otro, Maillol que condensó los volúmenes. A partir de entonces, la escultura sigue estos dos cauces con Gabo como el analista de la obra abierta y Brancusi como el embajador del bloque cerrado. Y

¹³ Schneckenburger, op.cit., nota 10, p. 22

aunque, es Auguste Rodin quien encarna la desarticulación de las formas, los artistas que lo emularon, contribuyeron en gran parte al desarrollo de la escultura moderna. Desde este ángulo, también cabe mencionar aquellos que adoptaron el bloque cerrado y denso, puesto que su comparativa hace que la herencia marcada por Rodin, conciba la escultura como una de las artes más emergente, evolutiva y saturada de una imperecedera vanguardia artística.

Por ello, definirla actualmente es una tarea casi imposible, porque ha dejado de estar *"atrapada en una torre de marfil"* (Schneckenburger, 2005)¹⁴ y además, porque *"aunque el arte posee su tradición, si bien ésta consiste en una herencia visual. El lenguaje del artista es la memoria de la vista. El arte se compone de sueños, visiones, de cosas desconocidas y, en menor grado de lo que puede expresarse con palabras. Nace del interior de uno al enfrentarse a sí mismo. Se trata de una declaración interna de propósitos, de un factor que determina la identidad del artista"* (citado en Schneckenburger, 2005)¹⁵

Durante el siglo XX, y en especial en la década de los años 60, la escultura evoluciona aceleradamente cuestionándose sin cesar su propia identidad, *"cada disciplina artística abrirá una ilimitada indagación sobre su propia materialidad y posibilidades de desmaterialización [...] Las obras de Pablo Picasso, Vasili Kandinski, Casimir Malévich y Piet Mondrian, serán seminales en ese proceso de búsqueda de una realidad oculta más allá de las apariencias, desvelando los*

¹⁴ Schneckenburger, op.cit., nota 10, p. 22

¹⁵ Smith, D. (2005): las metamorfosis de la escultura moderna. En M. Schneckenburger (coord.): *Arte del siglo XX. Volumen II. Escultura. Nuevos medios. Fotografía*. Madrid, Taschen (Ed. Orig. 1999)

aspectos más puramente estructurales, formales y compositivos" (Montaner, 1997)¹⁶.

No obstante, aunque parezca que en nuestros días la escultura ha alcanzado la culminación artística, sin que existan ya, grupos revolucionarios vanguardistas imponiendo sus tendencias para marcar nuevos hitos, cabe preguntarse si *"posee la escultura actual el carácter visionario, casi clarividente, de los estilos añejos que fueron –y que siguen siendo- una auténtica revolución en el panorama existencial del hombre"* (Gutiérrez, 2002)¹⁷. Sin lugar a dudas, la escultura moderna de última generación carece de un objetivo como el de las vanguardias de principios del siglo XX, es decir, su sentido actual es el de la improvisación que frecuentemente *deriva hacia "el mero propósito de la rentabilidad, la capacidad creativa del artista se transforma en la transgresión decadente de la propia originalidad, en una mera proyección de la manifestación virgen del arte"* (Gutiérrez, 2002)¹⁸. Por esta razón, en la actualidad la escultura es únicamente la prolongación de propuestas ya formuladas y de extravagancia recién inventadas, que la convierten en un valor emergente oculto bajo el tenue velo de la peculiaridad y sin un futuro cierto.

Todo ello nos conduce a corroborar a la afirmación del escultor Mario Rendón, de que *"estamos educados en el aspecto visual a la manera occidental"* (citado en Gutiérrez, 2002)¹⁹. Nuestra visión, es la visión heredada de los cánones

¹⁶ Montaner, J. M. (1997): La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona, Gustavo Gili.

¹⁷ Gutiérrez Fernández, J. M. (2002): La escultura moderna. Vertiginosa evolución de tendencias. En www.mujeractual.com/ocio/arte/escultura.html

¹⁸ Gutiérrez, Ibíd.

¹⁹ Gutiérrez, op.cit., nota 17, p. 26

grecolatinos, por ello el regenerado tratamiento de las formas escultóricas cobra especial importancia con una de las aportaciones de mayor significación en la historia de la escultura: la incorporación del hueco a la forma escultórica. Así se conformó vacío y masa, como partes de un mismo todo, y a pesar que tuvieron que pasar muchos años para que lo tuvieran en cuenta, **"hoy son un elemento constante de la escultura"** (citado en Gutiérrez, 2002)²⁰

1.3 Consideraciones sobre el dominio de la investigación.

1.3.1 Espacio.

El espacio, del latín *Spatium*, está definido por la Real Academia de la Lengua (VV.AA., 2000)²¹ como:

1. m. Extensión que contiene toda la materia existente.
2. m. Parte que ocupa cada objeto sensible.
3. m. Espacio exterior.
4. m. Capacidad de terreno, sitio o lugar.
5. m. Transcurso de tiempo entre dos sucesos.
6. m. Tardanza, lentitud.
7. m. Distancia entre dos cuerpos.
8. m. Separación entre las líneas o entre letras o palabras de una misma línea de un texto impreso.

²⁰ Gutiérrez, op.cit., nota 17, p. 26

²¹ VV.AA, op.cit. nota 7, p. 15

9. m. Programa o parte de la programación de radio o televisión. **Espacio informativo.**

10. m. **Impr.** Pieza de metal que sirve para separar las palabras o poner mayor distancia entre las letras.

11. m. **Impr.** Matriz (II letra o espacio en blanco).

12. m. **Mat.** Conjunto de entes entre los que se establecen ciertos postulados. **Espacio vectorial.**

13. m. **Mec.** Distancia recorrida por un móvil en cierto tiempo.

14. m. **Mús.** Separación que hay entre las rayas del pentagrama.

15. m. ant. Recreo, diversión.

~ de pelo.

16. m. **Impr.** El de un punto, equivalente a la doceava parte de un cíbero.

~ exterior.

17. m. Región del universo que se encuentra más allá de la atmósfera terrestre.

~ muerto.

18. m. **Mil.** En las fortificaciones, el que, no siendo visto por los defensores, no puede ser batido por los fuegos de estos, y, por tanto, queda indefenso.

~ planetario.

19. m. **Astr.** El que ocupan las órbitas de los planetas en su movimiento alrededor del Sol.

~ sidéreo.

20. m. **Astr.** Espacio exterior.

~s imaginarios.

21. m. pl. Mundo irreal, fingido por la fantasía.

~ vital.

22. m. Ámbito territorial que necesiten las colectividades y los pueblos para desarrollarse.

Y con todo, ninguna de ellas es apta para el tema de nuestra investigación, ya que nuestra propuesta no gira en torno al espacio de la escultura ni en la escultura. Tampoco, versa sobre espacio escultórico, ni sobre escultura para un espacio, aunque inevitablemente se tiene que hablar de espacio, porque el vacío y el hueco desde los primeros filósofos griegos están íntimamente relacionados.

En nuestro estudio, exponemos algo más delimitado que la disertación sobre el espacio, pues nos ceñimos al artista creador del hueco en el volumen escultórico. Es decir, una abertura en la superficie escultórica, que puede o no traspasarla y que niega su solidez²², pero que no la propone para un lugar, ni habla de su extensión o su dimensión, ni siquiera define su capacidad.

Tan solo, conjetura sobre una porción de ese espacio. Es decir, acerca de la escultura que contiene vacío. Primero por medio de sus huecos, finalmente por la negación conceptual de todo lo que la escultura ha contenido a lo largo de su historia, para llegar a ser en un momento determinado, nada.

²² <http://es.thefreedictionary.com/hueco>

1.3.2 Hueco.

Hueco, del latín *Occare*, supone una negación positiva, no precisamente de aquellas cosas que puede contener el cuerpo, distintas de la materia o materias de que se compone, sino de aquella parte del mismo cuerpo que falta en lo interior de él para constituirle sólido²³. Sus definiciones según la Real Academia de la Lengua (VV.AA., 2000)²⁴ son:

1. adj. Que tiene vacío el interior.
2. adj. Que tiene sonido retumbante y profundo.
3. adj. Mullido y esponjoso.
4. adj. Que estando vacío abulta mucho por estar extendida y dilatada su superficie.
5. adj. Presumido, hinchado, vano.
6. adj. Dicho especialmente del lenguaje o del estilo: Que expresa ostentosa y afectadamente conceptos vanos o triviales.
7. m. Espacio vacío en el interior de algo.
8. m. Intervalo de tiempo o lugar.
9. m. coloq. Empleo o puesto vacante.
10. m. **Arg.** Abertura en un muro para servir de puerta, ventana, chimenea, etc.
~ supraclavicular.
11. m. **Anat.** Depresión que existe, encima de cada clavícula, a ambos lados del cuello.
hacer un ~.

²³ http. Op.cit, ibid.

²⁴ VV.AA. op.cit., nota 7, p. 15

12. loc. verb. Desplazar cosas o desplazarse personas para que algo o alguien, tenga sitio.

llenar un ~.

13. loc. verb. Ocupar un puesto que estaba vacante.

ponerse ~.

14. loc. verb. Sentirse satisfecho por algún halago o muestra de atención.

En nuestra investigación, exploraremos sobretodo la idea que nos señala la primera acepción, es decir, que tiene vacío en su interior, porque el hueco *"rompe la forma cerrada, liberando el volumen de su peso, de su impenetrabilidad..."* (Serraller, 2004)²⁵ y ello, es lo que la convierte en una escultura de vitalidad renovada y con un nuevo punto de partida. Liberada del monolito, los artistas la han abierto literalmente, a un vasto campo de temas nuevos. Pero, sobre todo uno es el que realmente la hace capaz de expresar la esencia, y es el vacío.

1.3.3 El vacío en la escultura.

El vacío se define como la falta de contenido de un objeto, es decir, que tiene nada en su interior. En física se denomina así al espacio donde hay ausencia de materia y el zen nos muestra que ni el vacío ni las formas pueden existir por separado. Y este precepto es el que nos interesa, por ello es utilizado en nuestro estudio, ya que una escultura que trabaja

²⁵ Calvo Serraller, F. (2004): La constelación de Vulcano. Picasso y la escultura de hierro del siglo XX. Madrid. T.f. ediciones.

con el hueco nos muestra que la forma por sí sola no es esencial, si no el vacío como principio de esa forma.

El tema del vacío y los huecos ha sido evidente desde las construcciones megalíticas de la prehistoria y la tridimensionalidad de las obras de las civilizaciones clásicas, nuestro salto al siglo XX se justifica porque fue Rodin el artista que implantó escultóricamente un nuevo estilo en la disciplina del modelado, después de él los escultores que se nutrieron de sus cambios, siguieron manipulando las propiedades escultóricas del volumen y forma, para engendrar una obra absolutamente reveladora a este respecto y, que resulta claramente manifiesta en el monumento realizado por Picasso para el décimo aniversario de la muerte de Apollinaire.



*Ilustración 8. Monumento a Apollinaire. Pablo Picasso. 1928.
Musée Picasso. París*

Calvo Serraller sostiene que, *"Picasso quería evocar con su monumento el descrito en Le Poète Assassiné por Apollinaire como erigido por el escultor Oiseau du Bénin en memoria del poeta Croniamantal"* (Serraller, 2004)²⁶. Hay en concreto un párrafo que, según acertadamente piensa Werner Spies (1989)²⁷, *"determinó la orientación imaginada por Picasso para dicho monumento y que literalmente dice así: Una estatua, ¿de qué?- preguntó Tristouse-. ¿De mármol? ¿De bronce? No, eso es demasiado arcaico – respondió L'Oiseau du Bénin-. Quiero erigirle una estatua hecha de nada, como la poesía y la fama. -¡Bravo! ¡Bravo! –Replicó Tristouse, mientras aplaudía-, una estura hecha de nada, de vacío, eso es. ¿Cuándo empezamos?"* (citado en Serraller, 2004)²⁸, marcando así el nuevo inicio de una escultura nada casual.

Fueron los artistas de las vanguardias que siguieron abriendo la brecha marcada por Rodin, los que consiguieron hacer que la escultura fuera algo más que un objeto tridimensional sujeto a una representación, al incluir nuevos materiales a sus nuevas técnicas. Marcaron hitos en la historia al conquistar destrezas inimaginables hasta entonces, sus habilidades arrancaron definitivamente a la escultura de las garras tradicionales de obra cerrada. Rosso implantó la disolución de las formas con un efecto impresionista. Maillol aunque de inspiración clásica, simplificó los volúmenes. Barlach le dio un nuevo expresionismo al bloque. Brancusi buscó las formas esenciales en ese mismo bloque y Modigliani las redujo hasta la ingenuidad primitivista.

²⁶ Serraller, op.cit, nota 26, p. 23

²⁷ Werner, S. (1984): *La escultura de Picasso*. Barcelona, s.ed. Sic. Calvo Serraller. Op.cit., nota 25, p. 31

²⁸ Serraller, Ibid., p. 23.

Archipenko y el ya citado Picasso, incluyeron el vacío dentro de la masa escultórica. Tatlin y los constructivistas, buscaron la forma al margen de la masa y a través del espacio. Duchamp y Arp impusieron las bases del arte escultórico objetual y Calder lo convirtió en espacio en movimiento, siendo Giacometti el que realizó el paso más importante hacia el ideal de la mínima forma. A partir de ellos, los artistas se convierten en buscadores del vacío a través del hueco. Oteiza vuelve al vacío prehistórico. Henry Moore potencia la sugestión de los huecos y Chillida interrelaciona lo pesado con lo incorpóreo, mientras que Gargallo y Julio González, agujerean literalmente la masa pesada del hierro.

Todos ellos, consiguen que la escultura posterior camine hacia la creación de vacíos habitados, Cristina Iglesias, Natividad Navalón, Bourgeois o Anish Kapoor, llegan a los límites del mundo con sus vacíos y silencios, proyectando una vía zen para los artistas que se nutren del vacío y la naturaleza. Del vacío de Kimsooja artífice de atmósferas reflejadas donde respirar, y de la nada como traje del emperador, de la obra de Martin Creed.

Kandinski dice en su libro *La espiritualidad en el arte*, que **la "forma puede existir independientemente como representación del objeto (real o no-real) o como delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie"** (Kandinski, 1991)²⁹. Las actuales obras de arte atestiguan, que la forma puede existir además, a partir del vacío al realizarse con materiales indeterminados y contrariamente a lo que Kandinski afirma de que, **"limitarse a un material exclusivamente impreciso, significa renunciar a otras**

²⁹ Kandinski, V. (1991): *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Labor (Ed. Orig. 1952)

posibilidades, excluir lo puramente humano y empobrecer sus medios de expresión” (Kandinski, 1991)³⁰, lo que realmente conciben es afianzar cada vez más la idea de que la obra abierta es un ideal escultórico convertido en axioma de la esencia espiritual y creativa del hombre.

Las formas abiertas muestran los órganos interiores, la vida íntima de la obra y, con ellas acaba la dialéctica. Las dimensiones del volumen se inauguran como una nueva dimensión de intimidad natural y el vacío es un fruto que se hincha y presiona sobre sus propios límites para respirar, convirtiendo esta escultura en la obra cardinal que suscita los ensueños del refugio.

La fuerza del vacío bautiza una materia inerte como una forma dinámica, estableciendo un acoplamiento magistral con el volumen y la masa. Y, es este ajuste el que lleva la conciencia del bienestar a suscitar la comparación del animal en su guarida. La rata en su agujero. El conejo en su madriguera, el topo en su túnel, la vaca en su establo, el cerdo en su pocilga, el pájaro en su nido, el hombre en su casa, la escultura en su hueco donde recibir por medio de su vacío, la sensación de su certeza, acurrucándose contra sí misma y mostrándonos los movimientos de repliegue inscritos en sus inserciones.

Por lo tanto, a lo largo de la presente investigación trataremos de referirnos al arte escultórico a través de los propios artistas y su trabajo con el vacío. Y si bien, puede parecer singularmente distinto de la tradicional noción de escultura, en el fondo apunta un nuevo modo de entender la

³⁰ Kandinski, V. (1991): *Ibíd.*

relación entre obra cerrada y obra abierta, logrando acabar con la ya desgastada y sempiterna solidez, que de un modo u otro, constantemente ha envuelto a la obra escultórica.

2. METODOLOGÍA.

2.1 Objeto material.

El objeto material de la investigación es una reflexión a través de los propios artistas sobre la vertiginosa evolución que ha sufrido la escultura tradicional hasta hoy en día. El planteamiento se estructura identificando el tema del vacío escultórico, considerando su origen a través de los primeros huecos en la prehistoria y las civilizaciones clásicas. Se describe posteriormente la transformación de la forma y el volumen escultórico llevando a cabo un salto temporal hasta el siglo XX, necesario por la nueva perspectiva que toma la escultura a principios de este siglo, pero que viene heredada de los preceptos clásicos. El estudio concluye con la situación actual de vacío y nada en la obra escultórica.

El protocolo de análisis que se ha seguido, ha estado basado en un primer razonamiento cualitativo que aborda la propuesta, el análisis y la valoración del tema, en un estudio previo de los documentos recogidos sobre la materia. Tras su evaluación y síntesis, se ha aplicado un método gradual de los conocimientos adquiridos, ordenados y organizados según su relevancia sobre el tema y sin alterar su periodicidad en el tiempo. Asimismo, se ha desarrollado un análisis cuantitativo valorando un número determinado de artistas que se ajustan por sus ideas, proyectos y obras al objetivo de la investigación, y que forman parte del eje central del estudio.

En cualquier caso, se ha procurado buscar un equilibrio entre ambos métodos de análisis, sin excluir otros sistemas de aplicación, buscando un carácter integrador y de equilibrio entre los aspectos científicos, filosóficos y artísticos que alcance a contener la tesis.

2.2 Objeto formal.

Una vez analizados los datos que reflejan el carácter argumental de la tesis, se ha realizado un estudio cuyo objeto formal ha sido el planteamiento mantenido en la hipótesis y los métodos de investigación, dentro de los cuales exponemos los aspectos espacio temporales y los procesos de ejecución. Para este propósito, dentro del marco teórico que posee la investigación, hemos diferenciado dos partes claras:

2.2.1 Marco teórico principal.

Gracias a los estudios realizados anteriormente sobre el espacio escultórico, hemos podido conocer más concretamente las características propias de la escultura y su implicación espacial, lo que nos ha llevado a deducir de forma concisa, la cualidad específica del vacío escultórico. Estas inferencias nos servirán para acometer la tarea de reconstruir el camino que nos lleva, por un lado hacia las hipótesis iniciales sobre la escultura y el vacío. Y, por otro, hacia la estructura que muestra la evolución y el desarrollo del tema concreto del vacío y su implicación en la escultura a través del hueco.

2.2.1.1 Hipótesis iniciales.

Siendo conscientes de las dificultades que existen para probar teorías de un modo irrefutable, resumiremos la exposición en dos ideas específicas que se encuentran en el segundo capítulo de la investigación:

Capítulo	Descripción
II	<p>Estudio concreto sobre la escultura y el vacío:</p> <ul style="list-style-type: none">• Creación escultórica. Se habla de la creación como idea y como objeto realizado y, de los procesos y la materia.• Reflexiones sobre el vacío. Es una aproximación al tema del vacío y su concepto artístico.

Dentro del primer razonamiento y, como consideraciones previas al estudio concreto, se analizan los principios creativos como creaciones percibidas y creaciones concebidas. Se establece la hipótesis inicial entre lo entendido y lo que se entiende referente al campo de la escultura. Se puntualiza que en la escultura no sólo hay volúmenes y formas, y se descubre el goce artístico como esencia final en la obra. En base a estos preliminares, se establece el impulso efectivo a partir de lo ideado a lo realizable, es decir, el camino que sigue una escultura desde que es proyecto hasta que se convierte en apariencia, como algo imaginado al inicio y como algo inventado una vez concluido. Finalmente, se plantea para la comprensión de los procesos escultóricos, el modo y la materia. A modo preliminar, como descubrimiento de la materia, a continuación sus progresos en el modo artístico y por último como tradición conformada.

Inscrito en la segunda idea que hace referencia a las reflexiones sobre el vacío, exponemos primeramente una aproximación al sentido del vacío como introducción al concepto científico y zen del mismo. Por último, se presentan reflexiones finales de este primer estudio en el apartado de las conclusiones.

2.2.1.2 Contenido y forma.

Dentro de esta sección hemos acometido el contenido de la investigación dividiéndola en tres partes figuradas, dispuestas de modo que en la primera, se hace un breve repaso a los antecedentes históricos del hueco como génesis creativa en los pueblos prehistóricos, los pueblos egipcios, la civilización griega y la romana, porque son los modelos básicos en la historia del arte.

En la segunda parte, hemos tratado el tema de la transformación de la escultura tradicional hacia el hueco, a partir de la ruptura de la forma y posteriormente de la reducción y su desprecio dentro del volumen escultórico. Por último, reflexionamos sobre la presencia actual del hueco evolucionado hacia una búsqueda clara del vacío.

Para una mayor comprensión, reflejamos en el siguiente cuadro una presentación más detallada del trabajo en los tres apartados a que nos venimos refiriendo.

Capítulo	Relación	Investigación realizada	Descripción
III	Simiente escultórica y génesis creativa	<p>Investigación previa de los huecos primigenios para determinar el tema de estudio desde sus orígenes:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los pueblos prehistóricos como creadores espirituales. • Los pueblos de la Tierra Negra como los creadores de lo eterno. • La sociedad griega como creadores divinos. 	Génesis
IV	Ruptura de la forma	<p>Estudio de la evolución acontecida en la escultura al iniciarse el siglo XX:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda de nueva claves visuales a partir del año 1900. • Desarticulación de las formas y primeros comienzos. • Los nuevos principios ordenadores del espacio hacia un cambio completo. 	Transformación
V	Reducción y relego de la forma	<p>Análisis de la importancia del objeto:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El objeto en el espacio. • El objeto como lugar. 	
VI	En busca del vacío a través del hueco y la nada.	<p>Exposición y razonamiento sobre el vacío a través de:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ruptura de los límites hacia lo natural. • El hueco creado como espacio interior y el vacío habitado como preludio a la nada. • El vacío encontrado. 	Presencia

2.2.2 Marco teórico objetivo.

El criterio seguido en este segundo marco posee un carácter objetivo y aborda las propuestas que justifican y plantean el estudio concreto sobre la escultura y el vacío, la evolución de los antecedentes, las conclusiones finales, las posibles contribuciones, la investigación futura y la bibliografía integral del estudio, como mostramos más claramente en el siguiente cuadro:

Capítulo	Descripción
I	<ul style="list-style-type: none">• Introducción al planteamiento de la investigación.• Justificación de la tesis.• Metodología seguida.• Objetivos de la tesis.• Antecedentes.
VII	<ul style="list-style-type: none">• Conclusiones finales de la investigación.• Índices específicos.• Anexos.

2.2.2.1 Aspectos espacio-temporales.

La perspectiva temporal de la investigación está definida en dos partes claramente diferenciadas. Por un lado, la parte que determina el bloque arcaico y clásico, porque el origen del hueco surge con el primer arte, y el vacío tridimensional con el arte egipcio y griego. Por otro, la parte que aborda el período de transición desde 1900 hasta la época actual, porque la auténtica innovación realmente importante sobre este tema,

se produjo de modo radical con el comienzo del siglo XX y la ruptura de la visión clásica. No obstante, y aunque se prestado una gran atención a la contextualización histórica, se ha seguido un proceso evolutivo, más que por las épocas, por referencias artísticas.

Es importante puntualizar que, en todo momento se ha sintetizado el enfoque evitando realizar un análisis absoluto de los diferentes períodos, para sortear los inconvenientes de extensión improductivos en los que sería fácil incurrir. Por ello, se ha dado preferencia a referencias artísticas puntuales de aquellos artistas que han sido significantes para el desarrollo del estudio.

2.2.2.2 Proceso seguido.

El proceso de la investigación ha seguido la estructura planteada por Melissa Walker³¹ que recomienda mantener una evolución adecuada para comprender qué es la investigación por un lado, y su adecuado desarrollo por otro.

En primer lugar, se eligió un tema. Para ello, se formularon preguntas, se fermentaron ideas y se tomó una decisión que ayudó a concentrarse en el tema asignado. Para seleccionar el tema de la investigación se reflexionó sobre los intereses que ya tenía, se pensó en los conocimientos que ya se sabían y se consideró cómo partir de ello.

³¹ Walker, M. (2000): *Como escribir trabajos de investigación*. Barcelona. Gedisa. (Ed. Orig. 1997), p. 65.

Estimando que esta parte era importante, porque el hecho de seleccionar cuidadosamente un tema para investigar puede contribuir a unos objetivos educativos, ya sea porque explore las posibilidades de una trayectoria de estudios o que de la oportunidad de investigar en nuevas disciplinas, se realizaron dos tipos listas de temas. Una, se basaba en las cuestiones de las que ya se tenía conocimiento. La otra era acerca de los nuevos contenidos que era importante explorar.

Una vez se permitieron que las ideas fermentaran, se discutieron y se formularon preguntas que condujeran a una investigación interesante una vez respondidas. Durante este período se recolectan ideas y sugerencias que se anotaron para su posterior desarrollo, hasta la concentración final del tema.

En la ejecución del plan de investigación, se fueron identificando las fuentes de las bibliotecas, enciclopedias generales, obras de referencia, publicaciones, artículos y, las fuentes disponibles en Internet, que ayudaron en extremo a la preparación del estudio.

La utilización de todas estas fuentes fue esencial para definir, explicar y planificar una estrategia de desarrollo. Una vez organizado el material, se verificaron hipótesis respondiendo a cuestiones de qué se esperaba encontrar cuando se comenzó la investigación, qué es lo que se ha hallado concretamente y si se ignoró alguna evidencia que pudiese haber sugerido conclusiones diferentes. Este desarrollo permitió escribir una primera introducción donde se enunciaba la tesis, tras haber organizado el material, y se decidió formular una idea que fuera tanto expositiva, donde se expresa el tema del trabajo, como persuasiva donde, además

de expresar el tema, se muestra una fórmula de argumento activa y abierta.

Por último, se aplicaron los resultados siguiendo el formato estándar de diseño, se construyeron y equilibraron los proyectos y el material, utilizando un principio organizador, y se tomó la decisión de dejar abierto el estudio a posibilidades posteriores de desarrollo.

2.2.2.3 Fuentes consultadas.

Tras aplicar el plan de trabajo que recomienda Umberto Eco³² de elaboración de fichas para citas, de recuerdo y de lectura, se consultaron distintas fuentes bibliográficas.

Bibliotecas:

- Facultad de Bellas Artes de la UCM. Madrid.
- Facultad de Bellas Artes del CES Felipe II. Aranjuez.
- Biblioteca Nacional. Madrid.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- Colecciones particulares de ámbito privado. Madrid.

³² Eco, U. (2000): *Cómo se hace una tesis*. Barcelona. Gedisa. (ed. Orig. 1977) p. 44.

Bases de Datos:

- CIDE/CSIC: catálogo del Centro de investigación y Documentación Educativa de la Comunidad de Madrid.
- IEDCYT: revistas en español desde 1971.
- CISNE: catálogo de la Universidad Complutense de Madrid.
- COMPLUDOC: base de datos de artículos de revistas.
- CURRENT CONTENTS: base de datos multidisciplinar.
- ERIC: base de datos de Educación y Ciencias afines del Ministerio de Educación de los Estados Unidos.
- ISBN: libros editados en España desde 1972.
- TESEO: base de datos de tesis doctorales desde 1975.

Red:

- Internet

3. OBJETIVOS DE LA TESIS.

El presente estudio busca una visión diferente del tema del espacio en la escultura, contemplado hasta el presente por diferentes trabajos e investigaciones, para centrarse en una reflexión sobre el vacío escultórico y la nada y para lo cual se propone:

- Reflexionar sobre la hipótesis de partida que establece que no se trata de espacio escultórico en general, sino de la relación concreta entre escultura y vacío.
- Explorar las cualidades del vacío escultórico, identificando sus conceptos, sus orígenes e influencias dentro del contexto de arte moderno. medir
- Investigar las posibles aportaciones escultóricas a la gnosis del vacío que permitan ampliar el concepto de la escultura como objeto físico que ocupa un lugar.
- Analizar y establecer grados de coherencia entre el arte contemporáneo y el arte del pasado, para un posible desarrollo educativo, cultural y social.
- Facilitar conocimientos y bases de investigación que faciliten la ampliación de otros estudios que deriven del tema.

4. ANTECEDENTES.

Para abordar la investigación que nos ocupa se ha realizado un estudio de antecedentes que pudieran estar relacionados directamente con el tema de esta tesis.

Entre los numerosos documentos relacionados con la evolución de la escultura y su descomposición matérica, el objetivo prioritario de esta búsqueda se ha centrado en las siguientes cuestiones:

- a. El hueco en la escultura: combinación entre el hueco y forma escultórica y entre el hueco y el volumen escultórico.*
- b. El vacío escultórico: combinación entre el vacío y la forma escultórica y entre el vacío y el volumen en la escultura.*
- c. La nada como sustancia escultórica: combinación entre el vacío y la densidad escultórica.*
- d. Investigaciones llevadas a cabo sobre el particular.*

Tras haber consultado los antecedentes relacionados con los epígrafes indicados anteriormente, se ha constatado lo siguiente:

- a. No se han encontrado resultados coincidentes con el tema del hueco en la escultura, ni con ninguna de sus combinaciones.
- b. No se tienen indicios de trabajos realizados que tengan que ver con el tema del vacío escultórico, ni con ninguna de sus combinaciones.
- c. No se han hallado trabajos que encajen con el tema de la nada en la escultura, ni con ninguna de sus combinaciones.
- d. Las investigaciones relacionadas con el tema se han examinado por separado, realizando un estudio detallado de los trabajos que tienen algún tipo de relación con cualquiera de los elementos de nuestra investigación.

Aunque no se han encontrado tesis estrechamente relacionadas con nuestro estudio, queremos mencionar las

investigaciones que de algún modo se relacionan con nuestro contenido principal.

4.1 El vacío

- La investigación denominada ***"El claro del bosque. Reflexiones sobre el vacío"***, cuyo autor es Fernando Espuelas Cid, de la Universidad Politécnica de Madrid, realiza una introspección en el mundo personal de imágenes y formas de entender el tema del vacío, pero en lo tocante a la arquitectura y a las ciencias de las artes y las letras.
- Albert Ribas Massana, de la Universidad de Barcelona, mide con su tesis titulada ***"Biografía del vacío"***, la historia de esta noción desde la antigüedad hasta la edad moderna, tratando la génesis de la moderna aceptación del vacío, pero abordando los ámbitos científicos, filosóficos, teológicos, matemático, anímico, pero no escultórico.

4.2 El espacio.

- La tesis cuyo título es ***"Hacia una epistemología del espacio escultórico. Metodología para el análisis y decodificación del objeto escultórico. Seis casos de monumentos públicos de la ciudad de Valencia"***, cuyo autor es Vicente Jaime Tenas González, de la Universidad Politécnica de Valencia, se centra en el desarrollo de una teoría de la praxis escultórica a partir de las experiencias profesionales en los procesos de creación escultórica del autor, así como en el campo de la didáctica de la escultura, tomando como punto de referencia el enfoque epistemológico, los fundamentos marxistas, estructuralistas y fenomenológicos para desembocar en el tratamiento neo-estructuralista de la construcción del

lenguaje y generando una conceptualización del espacio escultórico basada en las interrelaciones entre el sujeto, el objeto y el entorno. Pero sin ninguna relación con el tema principal de nuestra investigación.

- La tesis ***"Conceptos fundamentales del espacio escultórico contemporáneo"*** de Rosa M. Enrich Martín, de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, parte de la hipótesis de que los cambios producidos en la escultura a lo largo del siglo XX, se han desenvuelto sustancialmente a partir de nuevas concepciones en la idea mental del espacio escultórico y desembocando en un desarrollo relacionado con los hechos histórico-artísticos, situando las modalidades operativas de la forma surgidas de las obras más relevantes, determinando los diferentes espacio escultóricos y concretando aspectos generativos relevantes en cuanto a la personal visión del espacio. Concluyendo finalmente en al idea de que, si bien la evolución de la escultura ha sido debida a la transformación metal del espacio, ésta ha consistido esencialmente en el paso de un espacio estético a otro existencias. Pero en ningún momento se aplica al tema del vacío o del hueco como esencia de la escultura.
- La tesis ***"Wright, Van Doesburg, Mies Van Der Rohe. De la descomposición del Espacio, a la composición del vacío"*** de José Ramón Hernández Correa de la Universidad Politécnica de Madrid, aborda el análisis de la obra de Wright, Van Doesburg y Mies Van Der Rohe, mostrando uno de los procesos mas interesantes en el desarrollo de la arquitectura contemporánea que culmina con la construcción del vacío como resultado de una desocupación espacial. En su interpretación la tesis se apoya, entre otras fuentes, en la concepción espacio-temporal formulada por la física en los comienzos de este siglo, y también en los puntos de vista de

dos intelectuales vasco españoles, Miguel de Unamuno y Jorge de Oteiza con lo que acerca y hace propio el fenómeno de la historia de la arquitectura pero no el estudiado por nuestra investigación, referente a la escultura.

- La investigación titulada ***"La nada en el segundo Heidegger y el vacío en oriente. Hermenéutica contrastiva"***, de Antonio Miguel Martín Morillas de la Universidad de Granada, En la tesis defiende la "convergencia" entre el pensamiento de Heidegger, en especial el correspondiente al llamado "segundo Heidegger", y ciertas corrientes del pensamiento oriental, sobre todo el taoísmo y el budismo mahayana, concretamente el budismo zen, pero dentro del campo de la filosofía y no en lo referente a la escultura.

4.3 Espacio y materia.

Dentro de la Universidad Complutense de Madrid, se estudiaron una serie de tesis cuyo tema abarca el espacio y la materia y que podrían encontrarse cercanas a nuestro estudio.

- ***"El ámbito tridimensional: creatividad en la escultura moderna"*** tesis realizada por Marina Conesa Gutiérrez, ha pretendido desarrollar una panorámica global que nos aproxima a valorar la formidable evolución que ha experimentado la creación y realización escultórica a lo largo del siglo XX. Su contenido está dividido en tres partes: En la primera, el ámbito tridimensional es considerado como campo de experimentación y en ella se estudia la ordenación del espacio en la escultura moderna, la estructuración del entorno y la trascendencia del dibujo y el proyecto en la realización escultórica. En la segunda parte, tras analizar la

creatividad en la escultura moderna como tema fundamental, se estudia la materia y su significación trascendente. Completando esta segunda parte un estudio sobre la nueva escultura en el que destaca la evolución del concepto de espacio, creatividad y materia, y la aportación de un espíritu de libertad proyectado a toda la sociedad. La tercera parte estudia la obra de dos grandes escultores representativos de esta época, Julio González y Henry Moore, en la que destacan principalmente su evolución en los temas tratados en esta Tesis Doctoral, que son el espacio, el dibujo, la creatividad y la innovación de criterios. Aunque esta investigación se acerca al tema que nos ocupa, no es tampoco la idea fundamental que desarrollamos en nuestro estudio.

- La tesis titulada ***"Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas"*** de Esther Pizarro Juanas, trata de la evolución que ha sufrido el concepto "espacio" en la filosofía y en el arte. Asimismo, pretende poner de relieve el paralelismo existente entre ambas ciencias. La escultura, arte eminentemente espacial, se ha nutrido siempre de este elemento para su configuración. El espacio se ha ido incorporando progresivamente a este arte, pasando desde una función meramente pasiva (antigüedad) a obtener un papel primordialmente relevante con las nuevas propuestas artísticas. Este estudio abarca un gran abanico cronológico, comenzando con las primeras manifestaciones artísticas para desembocar en el arte norteamericano comprendido entre 1965 y 1975: minimal, process y Land Art. Tal vez la que más se acerque a nuestra idea, sin embargo sigue tratándose de un estudio del espacio y no del vacío, y su tema principal se desarrolla en el ámbito de la estética y de la filosofía.

4.4 Espacio y escultura.

- La tesis titulada *"Revisión del espacio en la escultura: la espacialidad humana y el objeto a la luz del siglo XX"*, de Ana M^a Gallinal Moreno, pretende demostrar, partiendo de la relación ontológica entre el hombre y el espacio, que el arte facilita el desarrollo del hombre y el progreso de la sociedad siendo, por un lado, indicador de las crisis del hombre y la sociedad y, por otro, catalizador de cambios humanos y sociales capaces de transformar y mejorar el entorno humano y la relación entre los seres. A la luz de las intervenciones escultóricas desarrolladas en el contexto del s. XX, que nos permiten hablar de un arte que nunca antes había sido tan espacial, tridimensional y tetradimensional o virtual, el estudio revisa el espacio plástico como forma de conocimiento de la relación vital, activa y reflexiva entre el individuo y el mundo. Sin embargo, es una tesis de carácter sociológico que no abarca el tema concreto del vacío en la escultura.
- La tesis *"Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX: el lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordajes"* de Joana Pimentel, nos habla de un exhaustivo estudio de los movimientos artísticos de las vanguardias históricas y del período posterior, las vanguardias de las décadas de los cincuenta y sesenta. Se prueba que a sido a partir de estos movimientos y con el nacer de nuevas situaciones, como las exposiciones colectivas, las publicaciones y el comercio del arte, que se han dado los cambios en la escultura del siglo XX, que ante nuevos enfoques y nuevas materias se ha visto liberada de los cánones clásicos. Se habla de la fotografía como escultura ante el brotar de nuevos materiales surgidos de esos cambios. Se presentan las obras realizadas como artista

plástica surgidos durante este período de investigación y se concluye que existe la necesidad de trabajar con los dos campos, el teórico y el práctico, de forma a que estos se complementen. Por lo que tampoco se trata el tema del vacío en la escultura y, sí se ocupa más de la filosofía y la estética.

Existen otras tantas tesis relacionadas con el espacio, la materia y la escultura, pero desde distintas perspectivas no relacionadas de alguna forma con la presente investigación que estamos realizando, ya que se refieren a aspectos técnicos, críticos y estéticos por lo que no estimamos necesaria su inclusión en los antecedentes de nuestra tesis.

A la vista de todas las tesis consultadas, podemos constatar que la combinación vacío/hueco y sus aplicaciones en la escultura no ha sido el objetivo prioritario de ningún estudio, por lo que determinamos señalar que nos encontramos ante una investigación de carácter innovador.

MARCO TEÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO II. SOBRE LA ESCULTURA Y EL VACÍO.

5. CREACIÓN ESCULTÓRICA.

Desde antiguo se ha querido definir el arte de una u otra manera, dividiendo su concepto en más definiciones que técnicas. Partiendo de la diferencia entre arte y oficio, objeto artístico y obra de arte, las categorías de materia, técnica y finalidad se han desvirtuado de tal manera por la reacción actual de un arte extremo, que la creación escultórica, hoy, ya no siente de igual manera las vetas del mármol, la fruición germinal de la madera o el frío tacto del bronce.

Ahora, se trata de trabajar con la idea de representar la "*baja cultura*" (citado en Fisas, 2008)³³ trabajando con un tipo de escultura que hace uso del humor, adorando lo banal,

³³ Fisas Ayxelá, S. (2008): *Esculturismo* (p. 7). Madrid, Edición de la Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad de Madrid.

profanando lo trascendente, utilizando materiales como el plástico o las resinas y utilizando iconos ácidos populares, para provocar complicidad en el espectador, sorprender lúdicamente y a veces, hacer sentir repulsión y sentido crítico.

Y, aunque reflexionemos al verlas, sobre los aspectos de la obra contemporánea, la concepción de creación escultórica ha terminado inmoderadamente **"como un bien de consumo y entretenimiento"** (Fisas, 2008)³⁴ y con el único propósito de incentivar el sentido crítico de una sociedad dominada por los escándalos, morbos y medios de comunicación masiva.

La creación escultórica actual, por lo tanto, ya no es **"pura, ni espiritual, ni ennoblece, ni procura revelación ascética"** (citado en Riaño, 2008)³⁵ porque es un arte que se ha alejado del respeto clásico hacia la preocupación de la belleza, **"que implicaba el intento estético de reconciliar forma y asunto, así como revelar sensiblemente la verdad del asunto"** (Kuspit, 2006)³⁶, para acercarse al hecho de ser un acto social y convertirse en fenómeno cotidiano.

Sin embargo, aún se puede escuchar nuestra memoria, donde retenemos el concepto clásico de ese arte de pasado inmortal, como ser ideal de quién se ha nutrido nuestra obra más conceptual, para poder llegar a convertirse en lo que hoy contemplamos en cualquier galería y que ha dado la vuelta a lo que se creía ver alumbrando una **"paradoja de lo que cada uno libremente puede llegar a ver"** (Riaño, 2006)³⁷

³⁴ Fisas, op.cit., nota 33, p. 54.

³⁵ Riaño, P. (2008): **Iconos ácidos**. Madrid, Edición de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, p, 55.

³⁶ Kuspit, D. (2006): **El fin del arte**. Madrid, Akal, 2006, p. 87

³⁷ Kuspit, Ibid.

5.1 Principios creativos. Creaciones percibidas y creaciones concebidas.

Como bien dice Pirson en su libro *La estructura y el objeto. Ensayos, experiencias y aproximaciones* "no se trata aquí de describir, sino de decir" (Pirson, 1988)³⁸. Hablar del poder del objeto como principio creativo, es manifestar la voluntad de crear con consciencia "aquello que buscamos" (Pirson, 1988)³⁹.

Esa idea generadora, que es instantánea antes que presencia, termina rebasando los límites del sentido para trasmutarse en estructura. Término, que aunque tiene otros sentidos y acepciones, aquí "designa el poder latente de engendrar objetos" (Pirson, 1988)⁴⁰.

Para llegar a las virtudes primeras, es preciso rebasar los problemas de la percepción y profundizar en la concepción, como dice Beuys (1986), "todo son cosas hechas a medias, solamente medio abiertas, [...] ya no son los otros los que hacen las cosas para los hombres; sino que tiene que hacerlo uno mismo desde su libertad y su responsabilidad" (citado en Masó, 2004)⁴¹.

La obra de arte necesita un mediador que con los recursos a su alcance, establezca la destreza necesaria para comenzar a ser la estructura y no la idea del objeto.

³⁸ Pirson, J. F. (1988): *La estructura y el objeto. Ensayos, experiencias y aproximaciones*. Barcelona, PPU, p. 78.

³⁹ Pirson, *ibid.*

⁴⁰ Pirson, *op.cit.*, nota 38, p. 56.

⁴¹ Masó, *op.cit.*, nota 4 p. 19

5.1.1 ***Entre lo entendido y lo que entienden.***

"Es preciso rebasar los problemas de la descripción" (Bachelard, 1965)⁴² para llegar al esplendor originario. La dificultad de establecer ciertas definiciones se origina porque *"a fuerza de combinaciones realizadas en el interior de un mismo nombre no queda nada del origen"* (Barthes, 1978)⁴³, por ello, para concretar un enfoque específico de la concepción escultórica debemos, en primer lugar, abordar su definición partiendo de los orígenes y centrarnos en los factores que, para dejar entendido su tradicional concepto, deben quedar excluidos por ser puramente modernos.

Lo que está sobradamente concebido en la escultura es, que desde los primeros tiempos, el hombre ha realizado con sus propias manos desde las más rudimentarias tallas en piedra, a las más simples y, sin embargo, perfectas figurillas mágicas. Cuando este creador comenzó a realizar piezas consiguiendo cada vez, formas más exactas, asistimos al principio de la escultura. Pero, ¿qué se entiende por escultura? Aunque no podamos responder de una manera concluyente a esta pregunta, sí que al menos, podemos identificar aquellos elementos que lo son.

El concepto más arraigado en nuestra cultura nos define a la escultura, como el arte de modelar, tallar o esculpir el barro, piedra u otro material, para expresar mediante volúmenes y formas, la razón y composición que el ingenio humano puede concebir. Es, por tanto, la rama del arte que se

⁴² Bachelard, G. (1965): *La poética del espacio*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España. (Ed. Orig. en francés 1957)

⁴³ Barthes, R. (1978): *Roland Barthes por Roland Barthes*". Barcelona, Kairós, 1978, p. 183.

ocupa de la creación de formas artísticas en tres dimensiones y sus orígenes arrancan desde que en el período auriñaciense⁴⁴, el hombre labra con toscos utensilios de piedra, las primeras figuras femeninas de anchas caderas y gran expresividad.

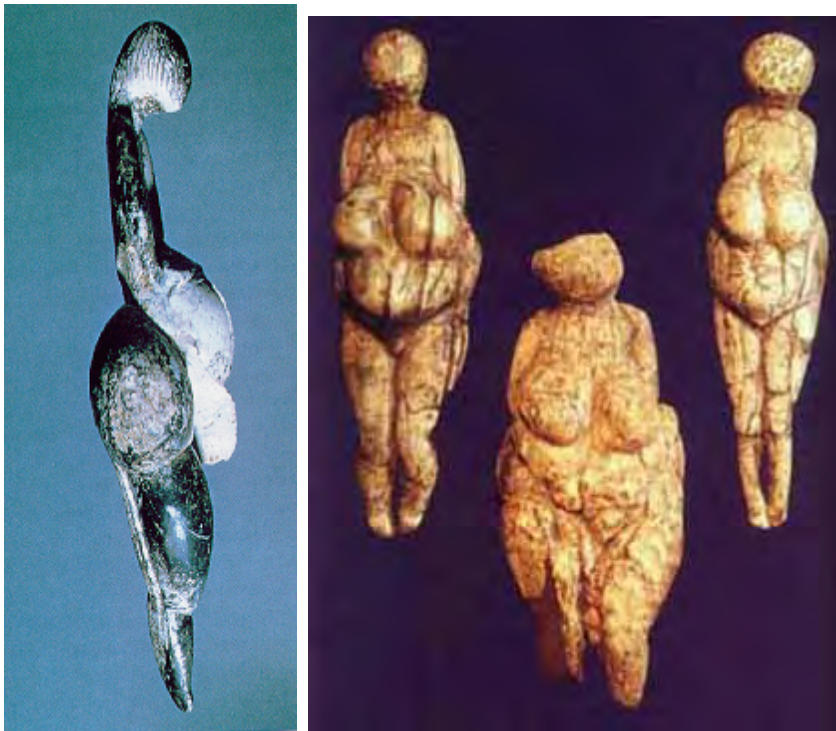


Ilustración 9. Venus de Lespugue. Museo del hombre de París. Francia.

Ilustración 10. Venus de Avdeevo. Museo de Antropología de la Universidad de Moscú. Rusia.

Con este primer paso dado por el hombre en la creación, observamos que la escultura nacía como una técnica marcada por el concepto de la talla o esculpido, es decir quitando materia. Idea que, a pesar del tiempo que todo lo puede, cruzó el Nilo para instalarse en las entrañas de la Tierra negra

⁴⁴ Auriñaciense. 20.000 al 10.000 A. C. Cultura perteneciente al paleolítico superior con una variada industria lítica.

de la civilización egipcia, desde donde sacudieron el mundo de la escultura con sus obras; recorrió el áspero terreno griego, herederos de las civilizaciones orientales, que supieron cultivar en sus feraces valles la talla en piedra como el objetivo más elevado del escultor.

Y así, es como esta concepción de lo escultórico llegó, como base cardinal, hasta los creadores italianos tan arraigados al concepto clásico, manteniendo orgullosos como un estigma sobre la piel que la escultura es *"un arte que, quitando lo superfluo de la materia sometida, le otorga la forma que previamente ha concebido la mente del artista"* (Vasari, 1998)⁴⁵

Para ellos la auténtica escultura se hace quitando materia y no añadiendo masa. Buonarroti, Benedetto Varchi... todos inherentes a la misma idea, acarrearón este pensamiento como paradigma de la escultura. Así, llegado hasta nosotros el concepto escultórico, cuya raíz se encuentra en los tratados italianos del Renacimiento como el de León Batista Alberti (Alberti, 1961)⁴⁶, los comentarios de Ghiberti (Ghiberti, 1947)⁴⁷, los sonetos de Miguel Ángel (Miguel Ángel, 1993)⁴⁸, la autografía de Cellini (Cellini, 1993)⁴⁹ o los recuerdos de Bernini (Lalanne, 1887)⁵⁰, que se aseguraron de perpetuar, en estos maravillosos textos escultóricos, la idea de que un auténtico

⁴⁵ Vasari, G. (1998): Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos. Madrid, Tecnos, p 98.

⁴⁶ Alberti, L. B. (1961): *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos, colección Metrópolis., p. 134.

⁴⁷ Ghiberti, L. (1947): *I comentarii*. Nápoles, R. Ricciardi, p. 39.

⁴⁸ Michelangelo (1993): *Sonetos completos*. Madrid, Cátedra, p. 97.

⁴⁹ Cellini, B. (1993): La vida de Benvenuto Cellini, escrita por él mismo (1500-1571). Barcelona, Parsifal, p. 87.

⁵⁰ Lalanne, L. (1887): Diario de viaje del caballero Bernini por Francia. Manuscrito inédito... Paris, Gazette des Beux arts, p. 67.

escultor, era aquel que sabía quitar lo que sobraba de un bloque de piedra porque ya contenía en su interior el objeto escultórico en potencia.

No obstante, si atendemos a la idea de estos tratadistas, entendiendo que el arte escultórico estriba en la escultura como obra esculpida por medio de la eliminación de la masa sobrante, dejamos de lado la idea de que también es escultor el modelador, ya que nos encontramos ante la circunstancia que para modelar no se realiza el acto de quitar, sino el de añadir valiéndose de un material blando.

Lo cierto, es que para la mayoría de estos artistas, el modelado servía como medio para realizar bocetos previos a la elaboración definitiva de una obra. El porqué radica en que para el momento creativo, el artista puede indistintamente añadir o quitar masa, hasta llegar al ideal imaginado. Sin embargo, y por lo que concierne a este procedimiento, el modelado puede llegar a ser definitivo como obra cuando se endurece la materia con la que se trabaja por medio de técnicas como es la terracota, la fundición o el vaciado

Entendiendo el hecho de que la escultura es el arte de tallar, esculpir o modelar, no podemos dejar de tener en cuenta que existen elementos, nada ajenos a ella, que nos ayudan a entender su significado con mayor eficacia.

Puesto que la obra escultórica, dependiendo de su ubicación, de la parte del cuerpo que represente o de las posturas que adoptan sus formas, se define de un modo u otro, nos encontramos con que una escultura de **bulto redondo** es una obra exenta que el espectador puede contemplar desde

todos los puntos de vista y que, el Apoxiomenos de Lisipo, fue su mejor representante, ya que se ve en ella por primera vez, la característica del espacio, es decir, tiene que ser observada desde diferentes puntos de vista, lo que rompió la ley de frontalidad y el hieratismo que hasta entonces reinaba en el arte escultórico.



Ilustración 11. Apoxiomenos. Lisipo. 325 a.C. Museos Vaticanos. Italia

En el **relieve**, sin embargo lo que se representa son las formas tridimensionales pero únicamente observamos las parte frontal porque las figuras nacen del plano de fondo. Esto no significa que no sea tridimensional, simplemente es que la obra carece de parte posterior, por ello el artista debe conseguir la tercera dimensión calculando el efecto que producirá su obra al ser contemplada desde los distintos perfiles menos por el de atrás. Si estos puntos visuales

consiguen que nuestros ojos vean la profundidad, el volumen y la perspectiva como si fueran reales, el relieve se ha conseguido. Los tímpanos, capiteles y las estatuas de los nichos no son, si no relieves aplicados a la arquitectura.



Ilustración 12. Detalle de la Puerta de la muerte. Giacomo Manzù, 1952-64. Vaticano. Italia

El relieve constituye una de las partes esenciales de la historia de la escultura por su especial tratamiento de las superficies, la ordenación de los conjuntos y la luz, cuya importancia es capital ya que crea un efecto estético al producir la impresión del claroscuro que ayuda a ver el modelado aún en un bajorrelieve. Existen cuatro tipos, el **altorrelieve** que viene a ser una escultura de bulto redondo

que toca el plano de sustentación y se usa en las partes superiores de los edificios.

El *mediorrelieve*, que tiene un grosor inferior a la media figura y se usa para las partes inferiores de los edificios. El *bajorrelieve* que tiene un grosor muy inferior a la media figura y se suele utilizar para la realización de medallas y monedas. Y por último el *relieve rehundido* que es el que se introduce dentro de la superficie que lo sustenta.

Por otro lado, según la parte del cuerpo que represente una escultura, se denominan *bustos*, si lo que hemos representado es sólo la cabeza y parte superior del tórax y *torso*, si a la figura le faltan cabeza y/o los miembros.

Y, por supuesto, en cuanto a las posturas que adoptan, las esculturas llegan a ser *yacentes*, si están tendidas. *Sedentes*, si se encuentran sentados, *orantes* cuando están en actitud de oración y *ecuestres* si se hallan a caballo. No podemos dejar a un lado cuando se trata de un *grupo escultórico*, es decir, cuando dos o más esculturas forman parte de un mismo tema.



Ilustración 13. Metopa del Partenón. 447-432 a. C. Grecia



Ilustración 14. Torso romano. S. I-II d.C. Museo de Cádiz.

Después de analizar el concepto más tradicional de la escultura, nos queda comprender lo que se entiende sobre ella en la actualidad, ya que desde nuestra modernidad, no podemos ni debemos, mantener un concepto tan radical y cerrado como el de nuestro pasado, puesto que en materia de creación escultórica se considera tan válido el tallar una piedra, como modelar una forma, construir un objeto, fundir una pieza, aprovechar materiales de reciclado, instalar espacios o trabajar con luz. Lo cierto es que para referirnos a la escultura actual, debemos realizar un ejercicio de abstracción porque la escultura no es sólo fruto de la técnica y la materia, como bien se avala en *Técnicas y procedimientos escultóricos* de Juan Carlos Albaladejo si no *"fruto de la reflexión. Con ello concedemos a partes iguales mano y mente, oficio y contenido, habilidad y concepto."* (Albaladejo, 1987)⁵¹

Para ver un objeto como obra escultórica se necesita algo más que el ojo, pues el conocimiento teórico de la creación artística de una cultura, nos sumerge en un sistema de múltiples referencias creativas y nos ayuda a realizar un análisis completo de la obra de arte. *"El conocer no es sino el recordar, ser espejo de un eco, ese crecer en la luz, en las conciencias"* (Masó, 2004)⁵² y lo que ahora hacemos arte no es más que un trozo de ese espejo que ha sido esparcido por el universo como energía tangible en las cosas y en lo intangible que lo anima. *"En el transcurso de ese avanzar, la piedra ha dejado lugar a un enlosado de mármol"* (Masó, 2004)⁵³ y la madera se ha convertido en árboles remendados.

⁵¹ Albaladejo, J. C. (1987): *Técnicas y procedimientos escultóricos: la madera y el poliéster*. Tenerife, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, Colección de textos y Prácticas Docentes, 10.

⁵² Masó, op.cit. nota 4, p. 19

⁵³ Masó, Ibíd., p. 14



Ilustración 15. Sa Nitia. Evaristo Belloti, 2003. Obra-instalación. Sala de exposición Palacio de Cristal. Madrid. España.

Ilustración 16. Bleu&rose. Samuel François, 2005. Instalación exterior. Francia

El cómo se ha llegado hasta esta concepción se debe buscar en el período comprendido entre 1906-1916 y la ruptura que ciertos artistas impusieron en el arte. Pero sobretudo en el impulso de la escultura en la década de los 60, donde se comenzó a cuestionar de una manera continua, la entidad de la obra escultórica debido a su cada vez más ilimitada desmembración de lo tradicional.

La escultura del siglo XX, inventó un nuevo recorrido que nos dirigió desde la pauta del volumen hasta el espacio, del espacio al hueco y del hueco al vacío, y en este corto período de cambio de siglo, *“el concepto de escultura fue redefinido y analizado en más profundidad de lo que lo había sido en todo el milenio precedente... fue también un siglo, en el que las distinciones clásicas sobre la esculturalidad de la piedra o de la madera tallada y la plasticidad del objeto compuesto, quedó difuminada hasta el punto de llegar a poner en duda la existencia misma de esas distinciones. De hecho, aparte de la propia crisis de identidad, no se ha logrado identificar ningún*

elemento productivo oculto tras la extensión del término escultura” (Schneckenburger, 2001)⁵⁴.

En la actualidad no se puede, ni se debe pretender establecer una definición cerrada sobre el tema pues ello, obstruiría las múltiples posibilidades de acoger las técnicas más innovadoras de la escultura presente. Por la misma razón, no debemos delimitar el concepto de lo absolutamente escultórico, ya que ciertos géneros artísticos quedarían fuera **de esa denominación. El término “escultura” se ha tenido que** ir adaptando a los nuevos componentes que lo forman, lo que demuestra el carácter abierto que mantiene en el nuevo milenio debido a la generación de obras cada vez más híbridas. Tampoco se puede realizar un concepto atemporal, ya que dependiendo del período en el que se desarrollen unas prácticas u otras se define la escultura, correspondiendo a un contexto cultural dado en una época determinada.

Cuando surgen las vanguardias históricas del siglo XX, los diversos movimientos artísticos que forman su cuerpo, rompen con la idea tradicional de la escultura ya que **“se convirtió en una fuerza explosiva liberadora contra la opresión de suposiciones y jerarquías establecidas aceptadas hasta entonces”** (Stangos, 2000)⁵⁵, incorporando nuevos materiales como los plásticos, nuevas técnicas como los ensamblajes y nuevos lenguajes como los objetuales, que transformaron la concepción y la forma heredadas para incluir los ready-mades, los objets trouvés, las construcciones, las instalaciones y la propia naturaleza en ella.

⁵⁴ Schneckenburger, op.cit., nota 10, p. 22

⁵⁵ Stangos, N. (2000): *Conceptos del arte moderno*. Barcelona, Destino, p. 78.

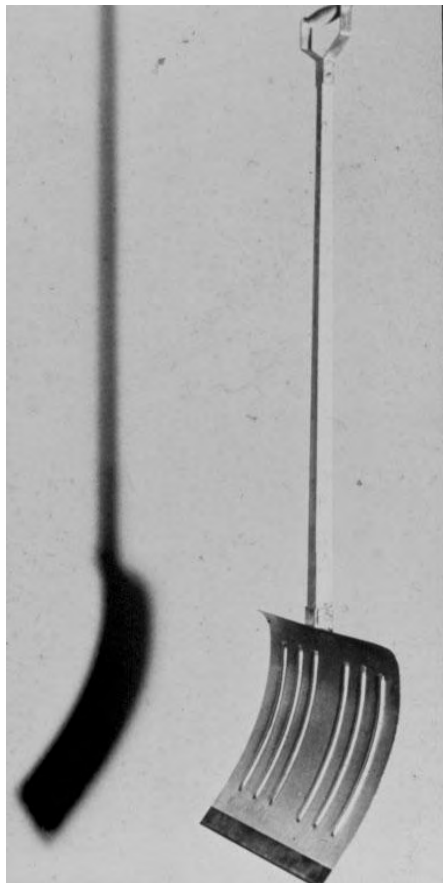


Ilustración 17. In advance of a broken arm, Marcel Duchamp, 1915. Yale Center for British Art, New Haven, EE.UU.

"Cada uno se lanzó de manera deliberada para llamar la atención sobre un punto: los artistas y a menudo los críticos, y los artistas como los críticos, construyeron plataformas para lanzar movimientos, para proclamar conceptos" (Stangos, 2000)⁵⁶, que dieron validez a una nueva actividad artística pero sin pretender tener un significado exclusivo.

Se terminó la idea clásica de la escultura por arte de tallar y modelar. Y, si bien ahora también se talla, un ejemplo lo tenemos en escultores como Francisco Leiro y su *Quijote en sierra Morena*; y también se modela, como hace Igor Mitoraj,

⁵⁶ Stangos, op.cit., nota 55, p. 67.

que al mismo tiempo, nos remite a la memoria de la tradición grecorromana con obras como *Ikaría*, ciertamente, lo que en la



Ilustración 18. Don Quijote en Sierra Morena, Francisco Leiro, 2005. Galería Marlborough, Madrid, España

actualidad abunda, son obras que convierten las salas de las galerías en pasillos saturados de monitores de televisión; de espejos situados en ángulos extraños y, efímeras líneas dibujadas en el desierto.



Ilustración 19. Ikaria. Modelado en barro de la obra en el taller del escultor.



Ilustración 20. Ikaria. Igor Mitoraj. 1996. Faubourg de l'Arche. Francia.

Las décadas de los sesenta y setenta, fueron pioneras en incorporar estos actos y estos objetos en el arte moderno, con el riesgo asumido de ser rechazados por tratarse de un tipo de arte que no es puramente escultórico, ya que va más allá de las definiciones que se puedan dar sobre esta práctica artística. Lo que nos ofrecieron fue una pretensión de que estos intentos artísticos destituyeran las formas más convencionales de la escultura y lo que consiguieron fue que lo tradicional se adaptara a esta nueva concepción.

Por lo tanto, podemos bosquejar una definición moderna de escultura al resaltarla como una intervención intencionalmente artística en un espacio tridimensional y con un orden estético. Pero corresponde al escultor en primer lugar, decidir con su intención lo que supone la escultura

porque es con su práctica con la que se ocupan espacios diferentes y nacen diferentes conceptos.



Ilustración 21. Respirar - Una mujer espejo. Kimsooja, 2006. Instalación en el Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Si, anteriormente hablábamos de los tratados escritos por escultores⁵⁷ en los que aparecían teorías sobre esta disciplina, actualmente podemos asegurar que siguen siendo los propios

⁵⁷ Ver p. 59.

escultores los que escriben sobre ella, siendo este un rasgo distintivo de la teoría escultórica desde el siglo XX.

La diferencia con los tratados del Renacimiento radica en **que los artistas, "más que de la escultura, hablarán de su escultura"** (Masó, 2004)⁵⁸. Y, además utilizarán para ello, el método discursivo de la entrevista que es el más abundante, y característico de nuestros días como han hecho entre otros, Boccioni, Joseph Beuys, Duchamp, Giacometti o Henry Moore⁵⁹. Estos artistas al ser interrogados por el arte en general, **"sólo serán capaces de hablar de sí mismos"** (Masó, 2004)⁶⁰. El sofisma es sencillo, **"si mis obras son obras de arte, hablar de mis obras es hablar de arte"** (Masó, 2004)⁶¹.

Esta expresión no debe interpretarse como un rasgo egocéntrico del artista, es simplemente una forma metodológica de expresar, sin artificio retórico como sucedía con Platón, una conversación que se produce realmente tanto si el artista es entrevistado, en cuyo caso la conversación se registra en grabación y se transcribe y depura para la publicación; como si el artista dialoga consigo mismo y compendia sus pensamientos en una publicación posterior. En realidad, sus escritos y entrevistas ayudan a entender la obra particular y a adoptar una visión general de la escultura en general.

⁵⁸ Masó, op.cit. nota 4, p. 19.

⁵⁹ Beuys, J. (1995): Cada hombre un artista: conversaciones en Documenta 5. Madrid, Visor. (Ed. Orig. 1972), p. 92.

Boccioni, U. (2004): *Estética y arte futuristas: dinamismo plástico*. Barcelona, Acantilado (Ed. Orig. 1975), p. 104.

Duchamp, M. (1978): *Escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, p. 91.

Giacometti, A. (2001): *Escritos*. Madrid, Síntesis, p. 16

Moore, H. (1981): *Escultura: con comentarios del artista*. Barcelona, Polígrafa, p. 96.

⁶⁰ Masó, op.cit, nota 4 p. 19.

⁶¹ Masó, Ibíd.



Ilustración 22. Figura reclinada en dos piezas. Henry Moore, 1963-64. En los terrenos de Kenwood House. Londres

Moore, por ejemplo, señalaba que *"es probable, pues, que un escultor pueda dar desde su propia experiencia consciente, claves que ayuden a otros en su aproximación a la escultura, y este artículo intenta hacer esto, y nada más que esto. No es un panorama general de la escultura, o de mi propio desarrollo, sino unas pocas notas sobre algunos de los problemas que me han preocupado de vez en cuando."* (Moore, 1992)⁶². Para él, la escultura *"debe tener vitalidad. Debe saber apreciar la forma orgánica, cierto patetismo y cierta calidez... Una escultura debe tener vida propia. Más que dar la impresión de que es un objeto más pequeño, esculpido de un bloque más grande, al observador debería darle la sensación de que lo que está viendo contiene en su interior su propia*

⁶² Moore, H. (1992): *Henry Moore on Sculpture*. New York, Da Capo. Citado en Masó, 2004, p. 11. Op.cit. nota 4, p. 19

energía orgánica que pugna por salir; si una obra escultórica tiene su vida y forma propias, tendrá vida y se expandirá y parecerá más grande que la piedra o la madera de que ha sido tallada" (Moore, 1981)⁶³.

Picasso en 1928, ya deseaba realizar una escultura moderna, pero las únicas referencias que tenía eran sus propias obras de años atrás, porque en la escultura nunca se había dado ese esfuerzo colectivo por la innovación, que en la pintura había sido uno de los pilares de la tradición moderna. Por lo tanto, él era el único elemento relevante de la prehistoria escultórica del siglo y, gracias a él, empezó a ser posible una escultura diferente.

A partir de su obra, se pudo hablar de "hacer" literalmente una escultura. Es decir, hasta entonces se tallaba o se modelaba incluso, desde el cubismo "hacer escultura" era una cualidad poco común, pero que Picasso se propuso rescatar.

Por ello, definía su obra en 1974, como una escultura sin edad, *"esto es lo que debe ser. También habría que pintar una pintura sin edad. Hay que matar el arte moderno para hacer otro. Dicen que nos gusta lo que se nos parece, ipero mi escultura no se parece en absoluto a mi ídolo!... en Les Demoiselles d'Avignon pinté una nariz de perfil en un rostro de frente. Entonces se habló de los negros. ¿Ha visto alguna vez una escultura negra, tan sólo una, con la nariz de perfil en una máscara de frente?"* (Malraux, 1974)⁶⁴.

⁶³ Moore, H. Op.cit (nota 60), p. 61.

⁶⁴ Malraux, A. (1974): *La cabeza de Obsidiana*. Buenos Aires. Sur, p. 159.



Ilustración 23. Cabeza de hombre. Picasso, 1943. Colección particular de Omid y Bita Kordestani.

Y, como bien cita Ricardo Martín en el libro *Qué puede ser una escultura* de Alfonso Masó, Beuys, además de declararse “*el último gran escultor*” (citado en Masó, 2004)⁶⁵ consideraba sus textos como esculturas (Beuys, 2006)⁶⁶



Ilustración 24. Felt suit. Joseph Beuys. 1970. Propiedad de Joseph Beuys, NY.

⁶⁵ Masó, A. (2004). op.cit, nota 4 p. 19

⁶⁶ Beuys, J. (2006): *Ensayos y entrevistas*. Madrid. Síntesis, p. 37.

La obra de Jorge Oteiza no se refiere a una escultura figurativa clásica porque ahueca la materia transmutando así la forma clásica en una nueva visión del vacío, símbolo importante en su obra. *"Lo receptivo ha de ser la obra de arte, neutralizando el tiempo de las formas, silenciándolas, esto es, desocupando el espacio"* (Oteiza, 2007)⁶⁷

Para Oteiza, su obra termina *"cuando he logrado vaciar este hueco en el espacio natural, cuando he desocupado formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico, en un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable."* (Oteiza, 2007)⁶⁸

Y, entre todo este lenguaje de espacio, encontramos que Chillida a pesar de que su escultura salió en un primer momento del mundo griego porque procuraba atrapar la luz mediterránea cuando *"visité Grecia y sentí que todo aquello lo había creado la luz, y caí como un imbécil"* (Pita, 1997)⁶⁹, pero cuando meditó sobre su propia obra *"después de haber asumido que yo no soy de esa luz"* (Pita, 1997)⁷⁰, terminó realizando una obra donde *"la piedra se extraiga de dentro, y en su hueco yo ordeno el vacío"* (Pita, 1997)⁷¹

Sin embargo, para Louise Bourgeois la escultura, *"es el cuerpo; mi cuerpo es mi escultura (...) el cuerpo entero es como una autorretrato de cómo siento o me relaciono con los*

⁶⁷ Oteiza, J. (2007): *Quosque Tandem...!*. Navarra, Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, p. 92.

⁶⁸ Oteiza, J. (2007). *Ibíd.*

⁶⁹ Pita, E. (1997): Eduardo Chillida. La revista, 94. Agosto. www.elmundo.es/larevista/num94/textos/chi.html

⁷⁰ Pita, E. (1997): *Ibíd.*

⁷¹ Pita, E. (1997): *op.cit.*, nota 69, p. 12

demás." (Carrillo, 2000a)⁷², esencialmente porque las figuras femeninas que Bourgeois retrataba, son cuerpos formados por casas con las que hacía referencia a la condición social de las mujeres y su asignación al territorio doméstico.

Por eso, desde mediados de los años cuarenta creo su serie de *Personages*, que son figuras reducidas similares a las estelas que recuerdan a elementos totémicos de las culturas primitivas.



Ilustración 25. Siete en la cama, detalle. Louise Bourgeois. 2001. Cortesía de Cheim and Read, Galeria Karsten Greve y Galeria Hauser & Wirth. N.Y.

Cristina Iglesias nos habla de esculturas como construcciones. Para ella hacer escultura es trabajar con y en el espacio. Entrar en sus piezas y caminar por su interior es parte del proceso de la idea que pretende mostrar. Iglesias construye desde la percepción física y desde la ilusión que crean los espacios. Por eso, nos habla de una escultura que se

⁷² Carrillo de Albornoz, C. (2000): Louise Bourgeois. *Descubrir el arte*, 11, p. 23-26.

hoy en día se acerca más *"al concepto de artista como persona que hace arte (...) Engloba casi todo aquello que no es pintura... La escultura ha abierto el campo de su lenguaje. Se puede utilizar cualquier material, aunque la revolución de materiales ya es historia. Ahora se vive un momento de lenguajes muy personalizados y la incorporación de las nuevas tecnologías. Lo fundamental en el arte es saber disponer de todo lo que la época procura, ser exigente y crear un cauce nuevo, personal"* (Carrillo, 2001)⁷³



Ilustración 26. Corredor suspendido. Cristina Iglesias, 2006. Galería Elba Benítez. Madrid.

Dora Salazar escultora vasca, tiene una concepción del arte muy personal, en este sentido apuesta por una estética calificada por ella misma como "hiriente". Por otro lado, sus esculturas revelan un sentido de la fugacidad, en contra de lo que establecen los cánones clásicos. Ella misma nos aclara que

⁷³ Carrillo de Albornoz, C. (2001): Cristina Iglesias. Escultora: "Me obsesiona crear espacios". *Descubrir el arte*, 24, p. 86-90.

“a pesar de todo, sí que hay en mi obra ingredientes que contradicen la visión clásica de la escultura, por ejemplo el que la pieza tenga perforaciones, que sea un traje y no un cuerpo entero...De todas formas, creo que mi obra es clásica, tal vez sea debido a que he estudiado la historia del arte desde el pasado. Es como si mezclaran las dos cosas: el componente que tú das y lo que has abstraído (...) Es verdad que son fugaces, precarias con juegos de equilibrio. Me gusta introducir una dosis de riesgo dentro de lo establecido. Éstos ingredientes están como queriendo invertir los modos clásicos. En cierta manera busco otros códigos para contar las cosas.”⁷⁴



Ilustración 27. Campanilla. Dora Salazar. Ubicada en la carretera NA-32 Noain (Talluntxe). Navarra.

⁷⁴ Irazu, A. (2002): Dora Salazar, escultora. “No me gusta la idea del arte por el arte. Me gusta contar cosas”. <http://www.euskonews.com/0032zbn/elkar3201es.html>. Elkarrietzeta, fearer, p. 13-20.

Con Anish Kapoor la escultura contiene espacios que él intenta llenar, *"lo que sucedió lentamente es que el espacio contenido entre los objetos comenzó a desplazarse hacia el interior y los objetos se convirtieron en vacíos (...) Aquello con lo que yo trato es el negativo, en cierto sentido, sin el positivo. El no objeto. Estoy en busca de la piel, la superficie, que de alguna manera describe el espacio interior, casi sin describir el espacio exterior. Esto es cuestionar la noción de lo que es un objeto destacando algo que yo llamo el objeto incierto. Si la interioridad es algo que no puede ser descrito, los objetos de interioridad son esos no-objetos. Es el opuesto a Brancusi; no es el hacer la forma sino el hacer la no-forma."* (Gladstone, 1998)⁷⁵.



Ilustración 28. Pilar, Anish Kapoor, 2003. Lisson Gallery. Londres.

⁷⁵ Gladstone, B. (1998): Anish Kapoor. *El Lotófago. Revista digital de arte*, 16. www.lotofago.com. Madrid, p. 36-38.

En definitiva, encontramos unos artistas con un concepto moderno de la escultura, de su escultura. Un lenguaje abierto al espacio y al vacío, con el componente de la mezcla tradicional y actual de una obra cuya expresión formal y matérica es la energía interior que lucha constantemente por salir a través de agujeros, huecos, vacíos y nada. Mantenemos clara, pues, la idea que extraer un concepto de algo tan susceptible a cambios como es el arte escultórico moderno, es simplemente observar los cambios anteriores que ha ido engullendo, porque en realidad consiste en *lo que fue* durante la época antigua, en *lo que ha llegado a ser* en nuestro pasado más reciente y en lo *que quiere ser* durante nuestro presente.

En resumen, la escultura al ir trasmutando tan rápidamente, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía. Así pues, sólo podemos interpretarla por su desarrollo en manos de los artistas, ya que éstos son el único componente fijo capaz de formarla como tal. La escultura siempre será el proceso hacia la propia escultura.

5.1.2 No sólo volúmenes y formas, también vacío.

Entendemos que dentro de todas las manifestaciones humanas mediante las cuales expresamos nuestra visión personal, interpretando lo real o lo imaginario por medio de recursos plásticos, el dominio de la escultura es muy extenso. Por ser una de las artes más tradicional, es capaz de expresarse tanto por medio de los materiales nobles hereditarios, que siempre están presentes, como por los ofrecidos por la industria e incluso los objetos más pobres de la vida cotidiana.

Así, el escultor es capaz de transformar, construir y hacer **ser** una extraña realidad nueva según un reflejo milenario y siguiendo las pautas de su ingenio.



Ilustración 29. Plastic men. Mark Jenkins, 2005. Instalación urbana en Washington D.C.

Sin embargo, la escultura también depende de unos elementos con los que el escultor trabaja entrando en batalla con su finalidad, como son el volumen y la forma, componentes notables de este tipo de obra, aunque la principal protagonista del hecho escultórico sigue siendo la espacialidad.

La escultura se presenta como objeto tangible que ocupa un espacio natural en el que la forma es inseparable de la materia que lo soporta. *"No podemos imaginar la forma sin la otra cara de la moneda, la materia. Todo aquello que reconocemos como forma nos sitúa dentro de una materia"* (De la Cuadra, 2006)⁷⁶. Es decir, que una escultura surge de la ordenación de la materia y por el diálogo de sus partes, porque *el "diálogo entre las formas, cualesquiera que sean, es mucho más importante que las formas firmas"* (Chillida, 2003)⁷⁷ y así es como *"componer una escultura es hacer que los elementos que la componen comprendan sus vínculos"* (Masó, 2004)⁷⁸

Sin embargo, no podemos olvidar que la percepción es también un producto de la actividad escultórica. La razón radica en que los volúmenes engendrados por el escultor nos permiten percibir sensaciones transmitidas por la textura, la temperatura de la materia o la dureza, y que sin embargo, son ajenas a otros procesos creativos.

La percepción humana es muy compleja, por ello para conocer las principales características intelectuales y emocionales de un individuo se estudian sus estímulos basándose *en experiencias pasadas o en proyecciones futuras* (De la Cuadra, 2006)⁷⁹ que ayudan a determinar la forma en un sentido concreto, esta ambigüedad es sobre la que trabajan los test de Rorschach como técnica y método proyectivo a partir de formas ambiguas y sin estructuración. Dentro de los

⁷⁶ De la Cuadra Meneses, C. (2006): Forma y materia, en Gallego y Sanz (Dir[s]): *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid, Akal.

⁷⁷ Chillida, E. (2003): Elogio al horizonte: conversaciones de Eduardo Chillida con Susana Chillida y otros. Barcelona, Destino.

⁷⁸ Masó, A. (2004). op.cit, nota 4 p. 19

⁷⁹ De la Cuadra Meneses, c. (2006). Op.cit., nota 76, p. 30.

criterios que se utilizan para evaluar está la forma como calidad de lo percibido, es decir lo que se ve.

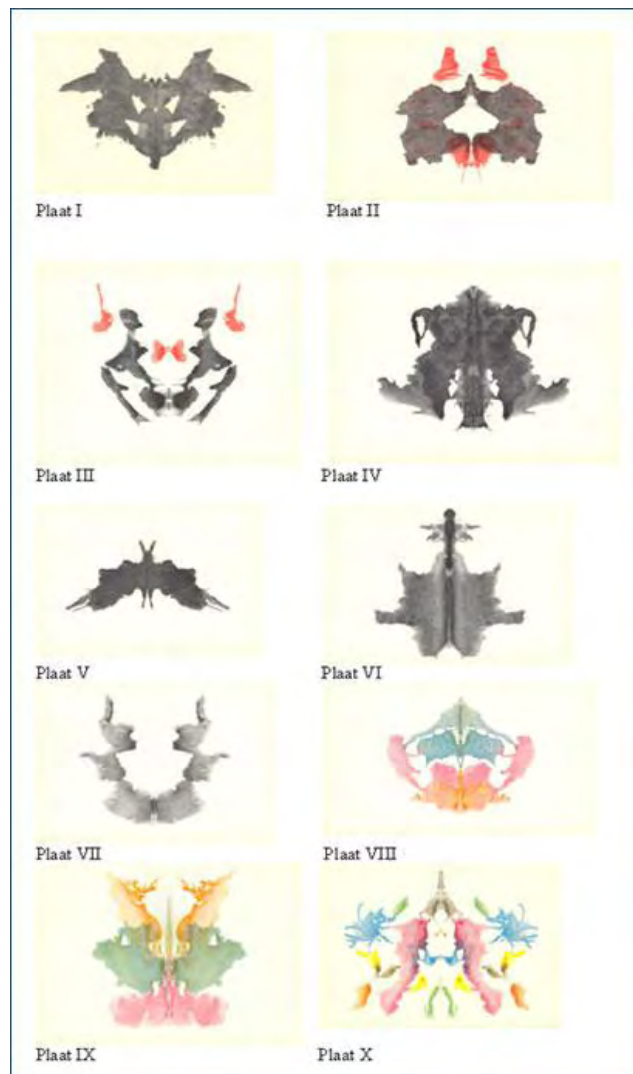


Ilustración 30. Las diez láminas que componen el test de Rorschach.

Pero fue la psicología Gestalt la que postuló una serie de leyes de organización de la percepción fundamentales para los artistas, al poner de manifiesto *“el papel complementador del observador sobre la percepción de una determinada forma”*

(De la Cuadra, 2006)⁸⁰ y debido a su relevancia en el campo del arte creemos oportuno recordar las principales leyes gestálticas⁸¹ porque a través de ellas, el artista puede provocar sensaciones muy complejas en el espectador por medio de su obra:

1. Ley de figura y fondo: la idea de figura no existe sin un fondo que la sustente aunque éste se encuentre constituido por un espacio vacío.



Ilustración 31. Domestic bliss 2. Detalle. James Chedburn, 2003. Propiedad del autor. Paris. Francia.

⁸⁰ De la Cuadra Meneses (2006): Op.cit., nota 76, p.30.

⁸¹ Leyes de la Gestalt: <http://www.guillermoleone.com.ar/leyes.htm>

2. Ley de la buena forma o simplicidad. El cerebro intenta organizar los elementos percibidos de modo simétrico, regular y estable.



Ilustración 32. Earthquake Circle. Richard Long, 1991. Galería Art at Swiss Re. Suiza.

3. Ley del cierre o completud. Las formas cerradas y acabadas son más estables visualmente, lo que hace que tendamos a "cerrar" y a completar con la imaginación las formas percibidas buscando la mejor organización posible.



Ilustración 33. El cielo sobre la tierra. Adolfo Schlosser, 1993. Colección permanente del Museo Patio Herreriano. Valladolid. España

4. Ley del contraste. La posición relativa de los diferentes elementos incide sobre la atribución de cualidades (como el tamaño) de los mismos.



Ilustración 34. Broken Circle. Robert Smithson, 1971. Emmen. Holanda.

5. Ley de proximidad. Los elementos tienen a agruparse con los que se encuentran a menor distancia.



Ilustración 35. Dandelion. Andy Goldsworthy, 1987. Auckland Art Gallery Toi o Tamaki. Auckland. Nueva Zelanda.

6. Ley de la similaridad. Los elementos que son similares tienden a ser agrupados.

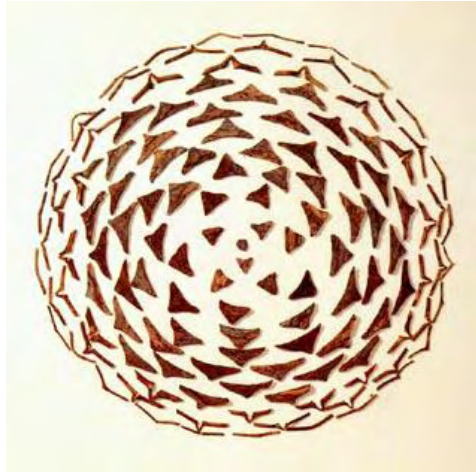


Ilustración 36. Pine Circle. Chris Drury, 1984. Propiedad del autor.

8. Movimiento común o destino común. Los elementos que se desplazan en la misma dirección tienden a ser vistos como un grupo o conjunto.



Ilustración 37. Sin título. Alexander Calder, 1980. Colección privada. Nueva York.

Cuando el espectador observa una obra basada en alguna de las leyes Gestalt, es capaz de entrar en mundos imposibles por medio de paradojas perceptivas, lo que le lleva necesariamente a ampliar sus fronteras y abrir su mente, como nos puede suceder al ver cualquier dibujo de Escher.

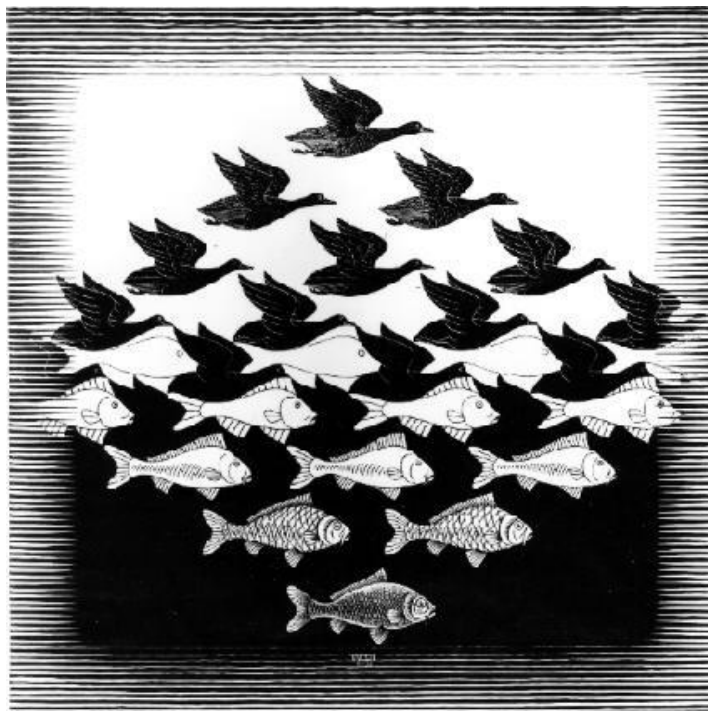


Ilustración 38. Cielo y agua I. M. C. Escher, 1938. M. C. Escher Company, Holanda.

Por lo tanto, debemos considerar la importancia de los fenómenos perceptivos e intentar reflexionar sobre ellos cuando contemplamos una escultura. Lo primero que distinguimos en una obra escultórica es su volumen, una noción totalmente asociada a su concepto, y que normalmente se define como un **"espacio ocupado"** (Martín González,

1995)⁸², porque el volumen es el que da el carácter de solidez a la escultura y por lo tanto, también lo vincula a la sensación del espacio. Sin embargo, lo que perciben nuestros ojos es *"un envolvimiento de dicho espacio, es decir, la forma y a través de esta superficie-forma se produce la sensación de espacio ocupado"* (Martín González, 1995)⁸³.



Ilustración 39. La diosa. Joseph Clará, 1910. Jardines del MEAC. Madrid.

⁸² Martín González, J.J. (1995): op.cit., nota 6, p. 21

⁸³ Martín González, J.J. (1995): Ibíd.

La constitución del volumen/forma varía, *según y desde donde dirijamos la mirada* (De la Cuadra Meneses, 2006)⁸⁴ y este punto no sólo es un punto perceptivo dentro del radio de su visión, sino la *selección significativa del mismo, que nos lleva a priorizar unos elementos sobre otros* (De la Cuadra Meneses, 2006)⁸⁵, por ello la constitución del volumen se ejerce de distintas maneras. Por un lado, el volumen cerrado de aspecto geométrico como por ejemplo es *El Beso* de Brancusi.



Ilustración 40. El beso. Constantin Brancusi, 1907. Museo de Arte, colección de Louise and Walker Arensberg. Filadelfia.

⁸⁴ De la Cuadra Meneses, C. (2006): Op.cit., nota 76, p. 32.

⁸⁵ De la Cuadra Meneses, C. (2006): ibid.

En esta obra, además, logra un equilibrio perfecto entre fondo y forma sin elementos narrativos ni anecdóticos. Es una obra que se fundamenta en componentes escultóricos exclusivamente, es decir, en los aspectos que pertenecen a la propia naturaleza de la escultura como la forma, la textura y la masa y, precisamente por ello, está revalorizando uno de los componentes esenciales de la misma, el espacio. Pues, como ya hemos apuntado anteriormente, el hombre posee un conjunto de percepciones que hacen de la visión una entidad innovadora donde **la mirada tiene que ser creadora** (Marina, 2001)⁸⁶ para poder conferir forma a algo que previamente no la tiene. Es decir, que el arte no termina en la realidad visual tal como la entendemos, porque **"los hombres poseen una interioridad activa, y cuando se ve, a la vez se piensa. Hay un espacio interior y, por consiguiente, también un volumen y unas formas. La escultura del siglo XX tiene muy presente este volumen interno"** (Martín González, 1995)⁸⁷

Y de este volumen interno es del que mana la obra escultórica moderna, puesto que es gracias a su percepción, que el escultor llega a **fragmentar y cuartear el volumen exterior para penetrar en sus entresijos** (Martín González, 1995)⁸⁸, convirtiendo la actividad escultórica en algo activo donde se desarrollan e integran las ideas de dentro-fuera y abierto-cerrado, que han llegado a convertirse en el centro de la investigación formal, siendo lo más admirable **que no hay ruptura entre un espacio y otro, sino continuidad** (Martín González, 1995)⁸⁹.

⁸⁶ Marina, J. A. (2001): *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama, p. 167.

⁸⁷ Martín González, J.J (1995): op.cit., nota 6, p. 21

⁸⁸ Martín González, J.J (1995): Ibíd.

⁸⁹ Martín González, J.J (1995): op.cit., nota 6, p. 21



Ilustración 41. Figura reclinada. Henry Moore, 1969. Museo de Arte de San Diego. California.

Aunque paradójicamente la desmaterialización física de la escultura genere un desequilibrio en sus dimensiones reales, el objetivo ya no está en la ocupación de un espacio, sino en la vaciedad de ese espacio. El hecho de quitar materia se ha convertido en una forma de ocupación del espacio, **"es la inmediatez del acto de desocupar un espacio el que lo crea. Es la búsqueda del origen de las cosas y del ser"** (Fariji, 2002)⁹⁰

Para el artista Mohamed Fariji, Iniciador de *Divers*, espacio de creación y mediación artística en el año 2003 en Barcelona y autor de proyectos sobre la desmaterialización artística, **"en contra de la idea de la escultura como un "cementerio" de obras ya sin vida, inmutables, estáticas... se trata de dar el ser a las cosas, devolverles su esencia, su**

⁹⁰ Fariji, M. (2002): *La desmaterialización. Una mirada a la profundidad*. Proyecto personal del artista Mohamed Fariji. En línea <http://www.divers-art.com/mohamed-fariji-desmaterializacio-1.htm>.

autenticidad, aunque no a través de su presencia -existir-, sino de su ausencia” (Fariji, 2002)⁹¹

Las obras escultóricas que constantemente han sido materializadas para dominar un espacio, a partir de la necesidad del artista de buscar el origen de esas distintas capas físicas que se han ido acumulando con los siglos sobre la escultura y de bucear en su profundidad material, descubrió a la necesidad de desmaterializarla.



Ilustración 42. Una mirada a la profundidad. Mohamed Fariji, 2002. Divers, espacio de creación y mediación artística Barcelona.

Con este pensamiento se inició el proceso de hurgar en la parte superficial y aparente de la obra escultórica y buscar aquello que está, que no se ve y, sin embargo, da sentido a todo aquello que sí captamos y vemos. Es la idea de espacio

⁹¹ Fariji, M. (2002): op.cit., nota 90, p. 93.

como *"elemento físico, es una materia que hay que conocer. Hay que conocer su comportamiento, su peso variable, su capacidad expresiva según donde se pose, qué forma complete en nuestra mente, dónde esté contenido o como nos contenga"* (Masó, 2004)⁹².

Naum Gabo declaraba: *"En una escultura constructivista el espacio no es una parte real del espacio universal que rodea al objeto, él mismo es un material, un componente estructural del objeto, hasta el punto de que es capaz de representar un volumen igual que otro material sólido"* (citado en Masó, 2002)⁹³.



Ilustración 43. Construcción lineal. Naum Gabo, 1942-43. Colección Phillips, Washington D.C.

⁹² Masó, A. (2004): op.cit, nota 4 p. 19

⁹³ Gabo, N. (1971): *Of divers arts*. Princenton. Princenton Univerty Press, p. 246.

Lo que estos artistas reflejan ciertamente, es una idea antiesculturica, ya que la escultura se define como la creación de algo en el vacío, y no al contrario. Sin embargo, en esta búsqueda del vacío como creación, la escultura aparece como pensamiento, como idea, algo inmaterial sin presencia física, pero con el objetivo básico de crear vacío a la vez que se desocupa espacio, aunque resulte una paradoja, en realidad de lo que se trata es de **"vaciar un espacio y llenarlo de vacío"** (Fariji, 2002)⁹⁴.

Hans Joachim Albrecht en su libro *Escultura en el siglo XX: conciencia del espacio y configuración artística*, analiza sobre este tema y escribe que **"el espacio ya no se concibe como una condición abstracta e inevitable de formas materiales, sino que se considera como un resultado específico del proceso configurativo. En otras palabras: no se le supone obviamente anterior a la forma material, sino creado por ella. Viene a ser parte de la realidad experimentada."** (Albrecht, 1981)⁹⁵,

Se puede decir por tanto, que la gran conquista de la práctica escultórica de nuestro tiempo ha sido el vacío y desde su descubrimiento la escultura del siglo XX apenas ha vuelto a ser volumen contundente. Henry Moore sostiene que **"tal vez ya no sea necesario encerrar la escultura. Limitarla a una sola unidad de forma. Podemos comenzar ahora a abrirla, a relacionar y combinar varias formas de diversos tamaños, secciones y direcciones en un todo orgánico"** (citado en Sureda y Guasch, 1987)⁹⁶. Esta independencia formal es un principio

⁹⁴ Fariji, M. (2002): op.cit., nota 90, p. 80.

⁹⁵ Albrecht, H. J. (1981): *Escultura en el siglo XX: conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona. Blume.

⁹⁶ Sureda, J y Guasch, A.M. (1987): ***La trama de lo moderno***. Madrid, Akal. P. 78.

inspirador para todos los artistas posteriores que abandonan el organicismo formal para profundizar en valores y relaciones esencialistas donde ***"es imposible expresar lo que sea de la realidad, imitando la superficie exterior de las cosas"*** (Sureda y Guasch, 1987)⁹⁷. Esta escultura, es una escultura que amplía sus dominios magníficamente al romper la superficie de los cuerpos y mostrándolos perforados y abiertos, convirtiendo así el arte escultórico en esencia.

5.1.3 El goce estético de la escultura como esencia final.

Siempre se ha tenido como condición más positiva a la hora de clasificar una escultura como obra de arte, el que produzca goce estético entendiendo con ello, lo bello que debe poseer todo objeto para convertirse en artístico. Si la obra se convierte en un objeto estético capaz de expresar sentimientos y, por lo tanto, ser fuente de placer a través de la imaginación del hombre, es estéticamente admisible como obra de arte.

Sin embargo, para encontrar la estética natural en una obra escultórica, ésta debe alejarse ***"del infantilismo del simple agrado, adquiere mucho más peso lo que son ellas en sí mismas, lo que muestran al que las contempla"*** (Adorno, 1983)⁹⁸. En el momento en que dejamos a un lado expresiones como ***"¡oh, qué hermoso!"*** que perturba la verdadera esencia de la obra nos podemos concentrar en su verdadera naturaleza. Aprender a gozar del arte alejándonos de lo trivial es enfrentarse a las obras de arte de forma que las admiremos

⁹⁷ Sureda, J. y Guasch, A.M. (1987): op.cit., nota 96. p. 96.

⁹⁸ Adorno, T. (1983): ***Teoría estética***. Barcelona. Orbis. P. 127.

como arte que son *"en sí mismas, no para el que las contempla"*(Adorno, 1983)⁹⁹.

Acostumbrados a sobrevalorar un arte voluptuoso como idea de que así debe ser la obra de arte, lo que se ha conseguido es una falsa relación con él y alejarlo de la esencia final de espiritualidad que debe poseer toda obra para conseguir ese punto de placer que nos ofrece de modo propio. *"Quien sea incapaz de una diferenciación sensible, quien no pueda distinguir un sonido hermoso de un sonido sin nervio, ni un color luminoso de otro apagado, difícilmente será capaz de una experiencia artística"* (Adorno, 1983)¹⁰⁰ y evidentemente, será incapaz de entender la obra de arte con ese compromiso espontáneo de simple goce artístico.

Cuando se deja de considerar la escultura como un objeto que atrae de modo consumista y posesivo y, por lo tanto, convertido en mercancía, es cuando en realidad se comienza a tener una relación de goce puramente artístico causado por el punto de placer que ofrece la propia obra de arte.

Llegados a este término, para que la escultura alcance a tener ese punto de placer y ser esencia, debe poseer una espiritualidad que la convierta en más de lo que es, es decir, determinarse como una manifestación artística más allá de lo cósmico. Y aquello que mejor acerca a la espiritualidad de la obra es lo que no se ve a priori porque es pura esencia, y que en la escultura moderna comenzó a establecerse con la cada vez más presente ausencia matérica, que a su vez, llena de fuerza interna a la obra. Este vacío, lo que no es nada, el éter

⁹⁹ Adorno, T. (1983): op.cit., nota 98, p. 97.

¹⁰⁰ Adorno, T. (1983): Ibíd.

que *"no se identifica en modo alguno con el espíritu del artista"* (Adorno, 1983)¹⁰¹ sino con uno de sus momentos, es el verdadero espíritu escultórico.

Una vez liberada del disfrute banal, y convertida en experiencia artística autónoma, la escultura comienza a producir interés real de deseo artístico que sobreviene cuando reconocemos sin dificultades la inmensidad íntima de la obra. *"Ese espacio de dentro"* (Bachelard, 1965)¹⁰² en el que está anexada la obra escultórica. Por medio de esta adherencia, la diversidad matérica está unificada en la profundidad del vacío como fórmula decisiva para quedar demostrada la correspondencia entre la inmensidad exterior de la obra y lo recóndito de su interior.

Partiendo de la óptica de que el vacío no es *"algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia ying-yang, y que constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud"* (Cheng, 2005)¹⁰³, reafirmamos en efecto, que el vacío en la obra escultórica *"al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y ofrece al mismo tiempo la posibilidad de un acceso totalizador al universo"* (Cheng, 2005)¹⁰⁴

¹⁰¹ Adorno, T (1983): op.cit. nota 98, p. 83.

¹⁰² Bachelard, G. (1965): op. cit., nota 42, p.56.

¹⁰³ Cheng, F. (2005): *Vacío y plenitud*. Madrid. Siruela, p. 68.

¹⁰⁴ Cheng, F. (2005): *Ibíd.*



Ilustración 44. Anillo mágico. Isamu Noguchi, 1970. Museo Noguchi, Vernon Boulevard, Long Island City, NY

La actitud estética de contemplar una escultura con la función activa del vacío en ella, es efectivamente un proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada obra realiza su identidad y se eleva alcanzando la totalidad gracias a ese vacío que trastoca la perspectiva plana y lineal que pueda tener la obra.

En definitiva, observar estéticamente una obra escultórica depende en gran parte del contemplador, pero no estriba sólo en mirar para captar lo que nos muestra, sino considerar la relación de contemplar y **"responder al objeto artístico y a lo que puede ofrecernos, no a su relación con nuestra propia vida"** (Hospers, 1990)¹⁰⁵ y para ello, el vacío en la escultura **"no proporciona ya tanto una explicación (aun cuando, verificado por una experiencia milenaria, haya nacido de una**

¹⁰⁵ Hospers, J. (1990): *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid. Cátedra, p. 195.

intuición fundamental), sino una comprensión, un entendimiento y, finalmente, una sabiduría que propone un arte de vivir” (Cheng, 2005)¹⁰⁶. Es, en conclusión, una afirmación original y constante de la visión dinámica y totalizadora de la escultura y su estética.

5.2 De lo ideado a lo realizable. Proyecto y apariencia.

Una escultura comienza en el mismo instante que se empieza a pensar en ella, porque *“la intención determina el acto de crear. Esa voluntad de hacer, contrariamente al poder hacer, pertenece a cada ser. Es el objeto en potencia”* (Pirson, 1988)¹⁰⁷. Siguiendo con la idea de Pirson de que el objeto responde a la voluntad, es decir a una necesidad interna, donde *“la capacidad no es más que un instrumento, un medio. Es la voluntad la que dirige esta capacidad y los factores que las sustentan: la materia, la técnica, la habilidad manual”* (Pirson, 1988)¹⁰⁸, y a partir de ahí, unos trabajan con una técnica determinada, otros con las calidades de los materiales, algunos con la serenidad de un don personal, otros experimentan. Pero todos crean un objeto escultórico con una intención individual.

Esta intención puede ser consciente o intuitiva y es *“una de las bases de la observación que hacemos sobre el interior de las cosas”* (Pirson, 1988)¹⁰⁹ y que en el concepto de

¹⁰⁶ Cheng, F. (2005): op.cit., nota 103, p. 84.

¹⁰⁷ Pirson, J. F. (1988): op.cit., nota 38, p. 56

¹⁰⁸ Pirson, J. F. (1988): Ibíd.

¹⁰⁹ Pirson, J. F. (1988): op.cit., nota 38, p.100

Kunstwollen (citado en Worringer, 1997)¹¹⁰ desarrollado por Riegl donde se opone a los materialistas como Semper, ya aparece como esa voluntad de ser de un artista *que "caracteriza la intención de organizar los aspectos del mundo interior"* (Pirson, 1988)¹¹¹.

Mientras que Gottfried Semper considera en sus teorías, las creaciones humanas como dependientes de la materia, la técnica y la finalidad, Riegl determina que estos factores son secundarios, es decir, no determinan la creación sólo la modifican porque *"no incumbe a estos tres factores el papel creador y positivo que la teoría materialista ha pretendido otorgarles, sino más bien un papel inhibidor y negativo; forman, por así decirlo, el coeficiente de frotamiento en el seno del producto total"* (citado en Worringer, 1997)¹¹². Lo cierto, es que el objeto creado es un momento de la experiencia íntima del artista, pero que exige el conocimiento y la aceptación de ciertas claves, pues más allá de la estética visual de la obra existe un proyecto que debe ser comprendido. Esta propuesta es un compromiso con la imaginación, la intención, el estudio, la observación y la posterior invención del objeto.

5.2.1 Lo imaginado.

Dice Masó, *"imaginar es crear imágenes"* (Masó, 2004)¹¹³. Pero, para crear debemos conocer las cosas y los elementos

¹¹⁰ Worringer, W. (1997): *Abstracción y naturaleza*. Madrid. Fondo de cultura económica de España, S. L., p. 82.

¹¹¹ Pirson, J. F. (1988Ç): op.cit., nota 38, p. 56

¹¹² Worringer, W. (1997): op.cit., nota 110, p. 101.

¹¹³ Masó, A. (2004): op.cit, nota 4 p. 19

formados por ellas y, para ello es conveniente conocer su mecánica y su estructura. En realidad, es conocer su estado para entender su forma, discernir sus cualidades y su diversidad y entonces, estar en condiciones de penetrar en lo esencial, es decir, materializar la idea.

Estudiar una forma significa proyectar, y proyectar significa también prefigurar, ***"esto es, recibir y elaborar estímulos, confrontarse con modelos de pensamiento y con sistemas de valores"*** (Manzini, 1993)¹¹⁴. Observar y meditar previamente un objeto, es dominar su forma para poder actuar de un modo gradual en el proceso de ejecución entre el yo que piensa y la materia sobre la que se quiere actuar. Estos recorridos son el proyecto que finalmente pone en relación al artista con su obra.

La importancia de imaginar y abocetar lo imaginado es tan primordial como la obra misma. Pensar y planear ***"sacan el estímulo para la prefiguración; y son también la base de la organización de los medios que constituye la praxis del proyecto"*** (Manzini, 1993)¹¹⁵. Hay, por otra parte, períodos históricos en los cuales esta evolución es difícil de clarificar porque no se distingue la adecuación de la idea y la producción del modelo. Y, el que vivimos es claramente uno de ellos. ***"Así, hoy en día, la realidad del material pasa de ser un elemento dado anteriormente al proyecto y que condiciona nuestra actuación, a resultar ser el objeto mismo de la creación, buscando a través de las aplicaciones y prestaciones del material, el desarrollo de los proyectos y la sugerencia o motivación creadora"*** (De la Cuadra Meneses, 2006)¹¹⁶

¹¹⁴ Manzini, E. (1993): op.cit., nota 1, p. 11.

¹¹⁵ Manzini, E. (1993): Ibíd.

¹¹⁶ De la Cuadra Meneses, C. (2006): Op.cit., nota 76, p. 30..

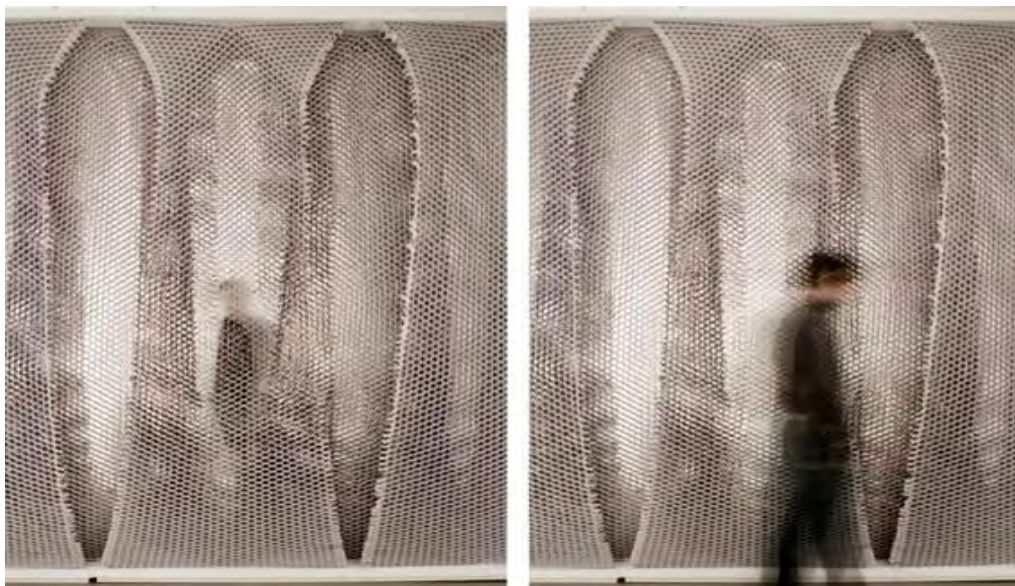


Ilustración 45. Proyectos. Susana Solano, 2007. Fundación ICO. Madrid. Las maquetas de estas obras para espacio público de Susana Solano son tratadas como esculturas.

Los cambios sufridos en este sentido imponen al proyecto medirse con un reemplazo nuevo, en el que el valor del pensamiento inventivo y proyectual tienen la necesidad de ser estimulados como imagen con forma, contenido y características finales. Ciertamente y como nos dice Kandinski, **"la verdadera obra de arte nace del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real"** (Kandinski, 1991)¹¹⁷. Cuando un pensamiento comienza a germinar una idea ya se forma la primera imagen de la escultura. En cuanto materializamos el proyecto la obra late por sí misma y ya no necesita del artista.

¹¹⁷ Kandinski, V. (1991): op.cit., nota 29, p.34.

No hay recetas para hacer esculturas, pero comprender su lenguaje nos puede aproximar a saber que lo que miramos es una obra improvisada donde la reflexión, la proyección y la composición previa, son fases preparatorias para alcanzar la forma ideal. Al igual que una línea antes de ser una estructura fija es una trayectoria, la escultura es, ante todo, el proceso de la imaginación que la concibió. Se trata de una representación de actitudes humanas donde el artista debe retener en la mente, los ejemplos de los sentimientos que han de permanecer impresos en su alma hasta que éste los reproduzca con sus manos, pues si antes no los forma en la fantasía, la obra puede quedar neutralizada y muerta. ***"Cualquier tipo de proyecto necesita ser pensado, preparado, analizado; el cómo, dependerá de la idea a desarrollar"*** (Masó, 2004)¹¹⁸

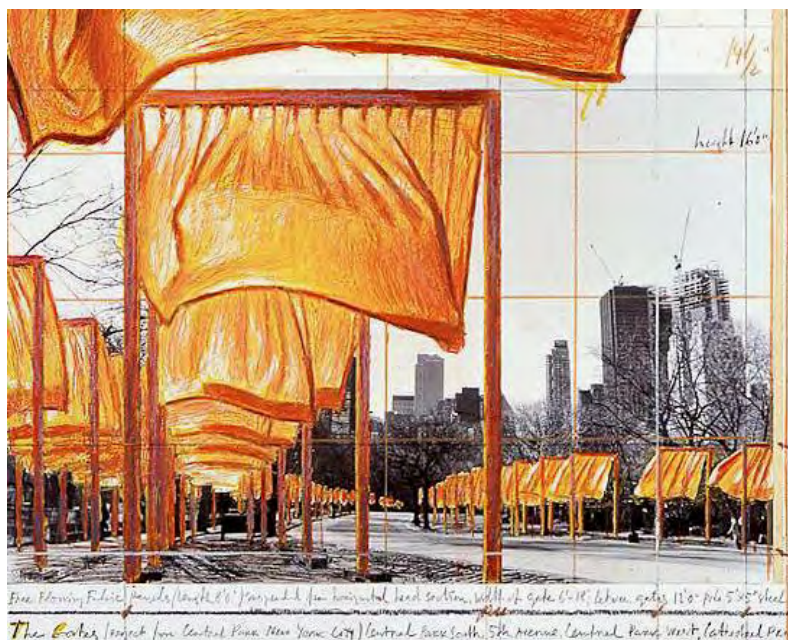


Ilustración 46. Las puertas. Christo y Jeanne-Claude, 1979-2005. Proyecto para Central Park, ciudad de Nueva York.

¹¹⁸ Masó, A. (2004): op.cit, nota 4 p. 19.



Ilustración 47. Las puertas. Instalación final de 7500 puertas en Central Park. 2005

Nos encontramos entonces en el más puro proceso formativo de la obra como germen que ya lleva posibilidades de una determinada forma. Lo imaginado antes de ser materia lleva el recorrido de un eje que va de la imaginación a la idea ya inventada. Es este conocimiento el depósito donde el proyecto y la invención estimulan la prefiguración, para que el posterior conocimiento técnico ponga la base para la práctica de lo imaginado.

El hombre posee por tanto, una enorme capacidad proyectiva, una capacidad de imaginar y una capacidad de manipular la materia desde hace más de un millón de años. *"Del encuentro entre esta mano, acostumbrada a transformar lo existente por medio de una técnica, y un cerebro en condiciones ahora de realizar cualquier forma de asociación, empieza la historia del hombre como lo conocemos y con ella la del proyecto. Nace aquí de hecho una peculiar categoría de*

lo imaginable: lo imaginable factible, lo pensable anclado en el conocimiento de los medios técnicos disponibles, a partir de los cuales puede llegar a ser posible" (Manzini, 1993)¹¹⁹. Y, siguiendo con este argumento, cuando se piensa en algo que puede ser posible, se puede producir lo nuevo, y entonces alcanzar el objetivo de crear algo que en su primer momento ha sido imaginado. Esta valoración inicial es lo que se llama *boceto*, y hay que tener en cuenta *"que hay tantas formas de desarrollar esa fase del estudio, como tipos de escultura."* (Masó, 2004)¹²⁰.

"La bombilla que de repente se enciende sobre al cabeza de los personajes de tebeo es una de las representaciones más inmediata del nacimiento de una idea" (Manzini, 1993)¹²¹. Es lo imaginado, la luz que se enciende en la mente del artista, capaz de ver lo que no hay y proyectarlo a través de una conformación personal e íntima en un papel. Es el boceto pues, la fase de flexibilidad donde todavía todo lo que se ha pensado es posible. Encontramos en el apunte cualidades que toman la primera idea como algo real para entrever su estructura.

El primer esbozo puede ser un escrito, un título o unas líneas dibujadas. Puede, incluso, ser una sensación, una intuición y hasta un deseo, porque en estos primeros pasos, la imagen puede *"tener existencia física a través de una escritura, un sonido, de un movimiento"* (Masó, 2004)¹²².

¹¹⁹ Manzini, E. (1993): op.cit., nota 1, p. 11.

¹²⁰ Masó, A. (2004): op.cit, nota 4 p. 19

¹²¹ Manzini, E. (1993): op.cit., nota 1, p. 11.

¹²² Masó, A- (2004): op.cit, nota 4 p. 19



Ilustración 48. Figurilla sobre base que para mí es una barca. Alberto Giacometti, 1950. Colección particular.

"¿Tenemos una idea, tenemos una imagen? ¿Puede ser dibujada? ¿Puede ser construida, desarrollada en el espacio? ¿Representada? Estamos en la fase de consolidación. Las formas tienen aún aspectos nebulosos. O lo plasmado se manifiesta indeciso, entre sus muchas apariencias posibles" (Masó, 2004)¹²³

¹²³ Masó, A. (2004): *ibid.*

El boceto extrae un juicio general de las formas, es un diseño, una imagen mental de lo que se quiere representar y, sobretodo, es lo que el escultor siempre tiene presente cuando trabaja y trabajar con profundidad esta fase es vía perfecta par entender en profundidad la escultura.

Con el boceto hablamos de esbozos, de concepción, de estudio preliminar y de conformación previa. Es el análisis y las valoraciones previas y siempre, debe ser ***"un método de reflexión y cada trabajo requerirá de medios diferentes para su estudio, dependiendo del tipo de propuesta artística y de la personalidad del autor"*** (Masó, 2004)¹²⁴.

Para que el boceto sea fluido debemos elegir el procedimiento que nos permita hacer con más precisión la idea estudiada. Aquel que nos ofrezca más datos que no se trastornen demasiado al cambiar de material y espacio. La primera noción esbozada debe ser la del dibujo. Nos dice Vasari que ***"nunca alcanzará la perfección quien no haya practicado intensamente el dibujo"*** (Vasari, 1998)¹²⁵ ya que es el dibujo, el que nos permite representar con rapidez las imagen ideada con la frescura del momento.

La elaboración intelectual que precede a la realización del dibujo, puede ser larga o corta, pero la realización del boceto ha de ser breve para que contenga toda la esencia del instante imaginado. Lo cierto es, que el dibujo debe tratarse como el proyecto por medio del cual se representa la primera idea, la traducción casi instantánea del pensamiento formulado en la mente. Esto no quita, que el boceto posea el valor añadido de

¹²⁴ Masó, A. (2004): op.cit, nota 4 p. 19

¹²⁵ Vasari, G. (1998): op.cit., nota 45, p. 59.

un valor autónomo que ya debe llevar consigo la idea clara de masa, volumen, superficie y movimiento.



Ilustración 49. Mujer desnuda sobre su espalda y los muslos abiertos. Auguste Rodin, 1900, Musée Rodin, Paris.

Pero tenemos que tener en cuenta que, hablando de escultura que es un concepto espacial, los bocetos inmediatamente posteriores al dibujo, dependen del material definitivo con el que se ha elegido realizar la obra. Es decir, debemos tener conciencia de los materiales más adecuados para realizar un boceto tridimensional antes de embarcarnos en la obra con material definitivo.

"Las obras construidas con madera, piedra, metal fundido, hormigón... muy probablemente hayan sido ensayadas con materiales maleables como la arcilla, la plastilina o pastas sintéticas, quizá con escayola. Se puede haber ensayado la

talla con porespán o polietileno expandido –lo que se suele llamar corcho blanco- o también fabricando un pequeño bloque de escayola, lo que se puede conseguir fácilmente vertiendo esta en un tetrabrik o similar.

Si queremos construir formas aéreas que imaginamos en chapas de cobre, aluminio, acero corten, plásticos, materias planas, ingravidas en el espacio, nos podemos servir de diversos tipos de cartones o cartulinas fáciles de unir con cola de contacto, y si es suficientemente manejable, con fragmentos del material definitivo. Cualquier alambre o maya metálica, una vez que se le ha dado la forma correcta, pueden ser fácilmente recubiertos de escayola u otros materiales sintéticos que endurecen en contacto con el aire¹²⁶.

Un material encontrado puede ser el inicio de un trabajo, deberemos decidir entonces si nos interesa por encima de otros aspectos, su carácter formal simbólico, metafórico, conceptual... y en función de ello iniciar el proceso más adecuado (...)

Cuando son conocidos, al menos en teoría, los aspectos mecánicos, queda algo que creemos ajeno, incluso inaccesible, y sospechamos que es allí donde reside nuestra posibilidad de hacer arte” (Masó, 2004)

Acaba el proyecto nace la obra, y de esta relación entre ideas y materia, toma forma el sentido que va de la idea a la materia. Aunque, tradicionalmente, la materia que había sido ya observada y, por lo tanto, conocida por experiencia directa, representaba un vínculo concreto que conformaba un manantial de estímulos creativos.

¹²⁶ Masó, A. (2004): op.cit, nota 4 p. 19

Hoy en día y por la progresiva desmaterialización, la nueva idea de la que hay que partir, ya *"no es tanto la fisicidad de un material dado cuanto un conjunto de posibilidades y de prestaciones, algo posible que emerge de lo producible mediante un sistema técnico que está en condiciones de efectuar manipulaciones cada vez más sutiles. La materia del proyecto y de la invención puede así presentarse bajo la forma de un proceso que permite realizar un cierto compuesto"* (Manzini, 1993)¹²⁷.

Pensar en lo posible con la nueva idea del vacío, nos encontramos con una *"materia más rica en formas, más abstracta, más fluida para ciertos medios y más rígida para otros"* (Manzini, 1993)¹²⁸, únicamente cambia la práctica del conocimiento.

5.2.2 Lo inventado.

Para Miguel Ángel Buonarroti, el trabajo del escultor consistía en extraer la forma que intuía encerrada en la piedra, liberándola de todas las partes excedentes, *"trató siempre de concebir figuras como si se hallaran contenidas ya en el bloque de mármol en el que trabajaba; su tarea como escultor no era, sino la de quitarle al bloque lo que le sobraba, es decir, suprimir de él lo necesario hasta que aparecieran esas figuras contenidas en sus entrañas"* (Gombrich, 1990)¹²⁹.

¹²⁷ Manzini, E. (1993): op.cit, nota 1, p. 11.

¹²⁸ Manzini, E. (1993): Ibíd.

¹²⁹ Gombrich, E. H. (1997): *La historia del arte*. Madrid. Alianza, p. 167.

Para otros, una escultura surge de la ordenación de la materia y por el diálogo de sus partes, y por lo tanto, *"componer una escultura es hacer que los elementos que la componen comprendan sus vínculos"* (Masó, 2004)¹³⁰.

Sin embargo, cuando Joseph Beuys *"definió al escultura como pensamiento"* (Schneckenburger, 2005)¹³¹ colocó a esta disciplina en un plano filosófico y conceptual, que no tiene nada que ver con lo matérico. Desde entonces, hacer escultura es una forma de expresión *"con herencia visual. El lenguaje del artista es la memoria de la vista. El arte se compone de sueños, visiones, de cosas desconocidas y, en menor grado, de lo que puede expresarse con palabras. Nace del interior de uno al enfrentarse a sí mismo. Se trata de la declaración interna de propósitos, de un factor que determina la identidad del artista"* (Smith, 1972)¹³².

A este contexto podemos añadir que experimentar la escultura depende de la manera en que, a través de los sentidos, radicamos en el cuerpo físico esta expresión artística. Es decir, *"la vista nos muestra sólo figuras, y el tacto únicamente cuerpos; que todo lo que es forma es reconocido sólo a través del sentido del tacto, y que a través de la vista sólo se reconocen superficies, sólo superficies visibles a la luz, y no, por cierto, las corpóreas"* (Gottfried y Jarque, 2006)¹³³

¹³⁰ Masó, A. (2004): op.cit, nota 4 p. 19

¹³¹ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22.

¹³² Smith, D. (1972): David Smith por David Smith. Escultura y escritos. Londres. Gray, C., p. 178.

¹³³ Gottfried von Herder, J. y Jarque, V. (2006): Escultura: Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión. Valencia. Universidad de Valencia, p. 198.

Esta diferencia entre vista y tacto, se puede ver manifiestamente clara en el caso del ciego al que el cirujano Cheselden¹³⁴ operó. Este ciego por cataratas siempre había podido distinguir luz y oscuridad, e, incluso con luz intensa, negros y blancos, pero su vista era sólo tacto, pues lo que se movía en sus ojos cerrados eran cuerpos, no las propiedades del objeto ni los colores.

Cuando fue operado y volvió a ver, no reconocía nada de lo que antes había percibido mediante el tacto. No distinguía el espacio, ni las diferencias entre objetos, y se le tuvo que enseñar a relacionar lo que había tocado con lo que ahora veía.

Lo que nos enseña esta experiencia es que, hacer escultura no es sólo crear formas corpóreas, sino pensamientos e intuiciones. La cara oculta de la obra que somos capaces de reconocer a través de otros sentidos y a deducirla a partir de otras ideas. Pues ***"¿qué son las propiedades de los cuerpos, sino las relaciones de las mismas con nuestro cuerpo, con nuestro tacto? ¿Qué son la impenetrabilidad, la dureza, la blandura, la lisura, la forma, la figura, el volumen?"*** (Gottfried y Jarque, 2006)¹³⁵.

Al poseer un pensamiento independiente y una mano que ejecuta, el artista que además, cuenta con los medios para llevar las ideas a cabo, realiza esculturas que no son sólo imágenes en ojos cerrados sino que termina siendo aquello

¹³⁴ William Cheselden (1688-1739), cirujano inglés pionero en la operación de cataratas. De su trabajo ***Un informe de algunas observaciones realizadas por un joven caballero*** de 1729 y que Herder cita en su libro. Op.cit., nota 133, p. 95

¹³⁵ Gottfried von Herder, J y Jarque, V. (2006): op.cit., nota 133, p. 195.

que se ha soñado y ahora es cosa¹³⁶. Por consiguiente, concebir la realización artística es *"asumir el compromiso artístico en el cual se desarrolla e interviene la inteligencia, como juicio continuo, vigilante, consciente, que preside la organización de la obra, control crítico que no es ajeno a la operación estética."* (Eco, 1990)¹³⁷. Pero, es el artista el que de manera autónoma *"forma únicamente para formar, y piensa y actúa para formar y poder formar"*(Eco, 1990)¹³⁸

Algunos artistas, realizan obras sin un plan determinado, jugando con el azar. Como el ciego que nunca ha visto, Tapies nos cuenta que cuando *"me pongo a trabajar entro en el estudio sin saber qué haré, sin ningún plan predeterminado. Empiezo a preparar la tela, a remover colores, a elegir materiales y poco a poco van surgiendo ideas, que se concretan en un dibujo, un cuadro, una escultura."* (Giralt-Miracle, 2008)¹³⁹.

Incluso tras manifestarse sus limitaciones físicas de los últimos años, Tapies ha seguido trabajando pero *"obligado a concentrarme más en mí mismo y a explorar más mi mundo exterior [...] tal vez por la influencia que han ejercido en mí las filosofías orientales que no excluyen nada, que entienden la existencia y el mundo como una globalidad"* (Giralt-Miracle, 2008)¹⁴⁰.

¹³⁶ Cosa: objeto corpóreo.

¹³⁷ Eco, U. (1990): *La definición del Arte*. Barcelona. Martínez Roca.p. 114.

¹³⁸ Eco, U. (1990): *Ibíd.*

¹³⁹ Giralt-Miracle, D. (2008): Antoni Tàpies. *El Cultural*, diciembre de 2008. En Red, www.elcultural.es/verion_papel/ARTE

¹⁴⁰ Giralt-Miracle, D. (2008): *ibid.*



Ilustración 50. Monumento a los peregrinos. Antoni Tàpies, 1992. Gadesa. Cataluña.

En cierto modo, es crear la obra jugando con la mirada del azar, más que con una mirada técnica, *"porque me permite, por un lado, ver cómo las cosas se van modificando y, por el otro, explicarlas de otra manera. Por esto las reglas del arte académico no me interesan"* (Giralt-Miracle, 2008)¹⁴¹ y, sin embargo, el uso tradicional del apunte continúa siendo parte fundamental de la realización de la obra, como si se tratara de atrapar la idea para no perderla y decidir que *"cuando tuviera un pensamiento o una visión de algo que me interesara lo anotaría en una hoja de papel, porque me había ocurrido el hecho de tener una idea que consideraba sugestiva y cuando iba al estudio olvidaba lo que tanto me había impactado. Por lo tanto, sí, es una manera de trabajar, intento atrapar aquello que me interesa y después puedo desarrollarlo en una obra o no"* (Giralt-Miracle, 2008)¹⁴².

¹⁴¹ Giralt-Miracle, D. (2008): op.cit. nota 139, p. 115.

¹⁴² Giralt-Miracle, D. (2008): op.cit., nota 139, p. 115

Para Lucio Muñoz *"el proceso de trabajo es el de adecuación o búsqueda de los recursos técnicos necesarios para que el proceso de creación se desarrolle con libertad y plenitud"* (Muñoz, 2006)¹⁴³, dando por supuesto que, el proceso de creación es consecuencia del de formación, pues la capacidad creativa de cada persona depende y mucho, de la educación de la misma.

Es muy distinto desarrollarse en un medio cultural o en otro, y como no podemos olvidar que la percepción es producto de cada cultura, al hecho de crecer en una sociedad en paz o en guerra le corresponde un legado diferente. *"La infancia para el artista es algo muy determinante, porque es el núcleo y la referencia más profunda e incontaminada"* (Muñoz, 2006)¹⁴⁴, luego, el artista y sus objetos aislados de sus circunstancias son incomprensibles. Tan incomprensibles como separar en el proceso la idea, el apunte y la obra.

Pero, cuando se ha iniciado el proceso y el trabajo se produce libremente, también se debe saber que *"hay etapas en las que no está bien equilibrados ambos procesos, y no disponemos de los medios para expresar lo que necesitamos, pues aunque dispongamos de unos medios incluso deslumbrantes, pueden resultar inadecuados, por obedecer a necesidades de la etapa anterior. El contenido condiciona al continente y viceversa"* (Muñoz, 2006)¹⁴⁵

¹⁴³ Muñoz, L. (2006): El conejo en la chistera. Escritos del artista. Madrid. Síntesis, p. 93.

¹⁴⁴ Muñoz, L. (2006): *Ibíd.*

¹⁴⁵ Muñoz, L. (2006): *op.cit.*, nota 143, p. 117



Ilustración 51. Cella. Lucio Muñoz, 1996. Monasterio de Silos. Burgos. España.

En realidad, es un proceso de búsqueda natural en la mente del artista, que le conduce hasta el hallazgo de lo que será su obra. Este hallazgo, sin embargo, no siempre va precedido de una búsqueda o, aquello que se busca no siempre se encuentra. De cualquier modo, todo aquello que tras la selección se halla en la obra es consecuencia de lo inesperado, *"en apariencia por azar o bien como resultado de un cúmulo de acciones más o menos contradictorias, nos produce un estímulo. Es como un chispazo que, si bien aporta algo nuevo, somos capaces de reconocer, porque tienen un enganche, una relación con nuestras búsquedas y andaduras anteriores; ese hallazgo es como una parada estimulando en nuestro recorrido. Como consecuencia de todo el trabajo anterior, hemos encontrado algo y ese algo nos enriquece y da fuerzas para continuar el camino, ya que su inclusión como*

experiencia en nuestro equipamiento mental va a transformar en alguna medida el futuro. Es en gran medida nuevo. Podríamos decir que es hallar algo que antes no existía, no podía existir, ya que se configura en el encuentro de todo bagaje del pasado con la situación precisa del momento.” (Muñoz, 2006)¹⁴⁶

Se podría decir que este hallazgo del que nos habla Lucio, y que previamente a él, nos lo decía ya Picasso: *“Cuando pinto, mi objetivo es mostrar lo que he buscado, y no lo que busco”* (de la entrevista de Marius Zayas, “Picasso Speaks”. *The Arts*. Nueva York, 1923)¹⁴⁷, es como la herramienta de trabajo de la creatividad, el resto, el hacer la obra sólo es oficio e información. Por otro lado, todo artista establece un orden de creación, como mecanismo de proceso, que para Muñoz, sería: *“1. Hay que tener la mente despejada, y estar en perfectas condiciones físicas. De lo contrario vale más dedicar el día a otra actividad. Cualquiera puede resultar más útil incluso para el propio cuadro (...) 4. Una vez entablado el combate, que no es otra cosa que la búsqueda de un equilibrio, primero en el alambre, después en la dosificación de la pócima que le das al cuadro, es conveniente, si el cuadro aún no está moralmente vencido, es decir, si no has podido aún agarrar por las orejas al conejo, no aferrarte a ningún acierto parcial, no arropar ni adornar los aciertos, porque esta actitud puede ser fatal. El acierto sólo puede ser el hallazgo pleno y si se confunde cualquier signo gratificante con las orejas del conejo, estarás confundiendo, estarás confundiendo creatividad con bien hacer, y el acierto superficialmente grato, con el arte. Si se produce esta confusión, es decir, si la detectas, que es lo difícil (porque producirse siempre se está*

¹⁴⁶ Muñoz, L. (2006): op.cit., nota 143, p. 117

¹⁴⁷ Bernadac, M.L. y Androula, M. (1998): *Picasso. Propos sur l’art*. Paris. Gallimard, p. 186.

produciendo), lo mejor que se puede hacer es, de la forma más contundente, destruir todo lo que aparentemente está bien... y esto sí que es fácil, conseguir que el cuadro llegue a estar horrorosamente mal, para poder partir otra vez de cero sin tener estúpidos equilibrios para respetar un acierto que sin ser sustancial lo condiciona todo.” (Muñoz, 2006)¹⁴⁸

En definitiva, y para todos los artistas por igual, la forma comienza con la materia. La vida produce formas a su modo y manera y el arte las inventa. Siendo este acto de invención *“un descubrimiento de las reglas de producción de acuerdo con las exigencias de la cosa que ha de realizarse”* (Eco, 1990)¹⁴⁹. Concebir una escultura es asumir el compromiso artístico, en el cual se desarrolla e interviene, asimismo, la inteligencia como reflexión permanente para que la acción creadora se convierta en un *“un movimiento inteligente hacia la forma, pensamiento que tiene lugar en el interior de la operación formativa y se orienta a la realización estética”* (Eco, 1990)¹⁵⁰

Afirmaba Vasari que *“la escultura, debido a la imperfección y a la poca docilidad de los materiales, sólo puede representar los de ánimo con la posición de los miembros y con el movimiento (...) Quién tiene ojos para juzgar sabe cuán es necesario y útil es el conocimiento de los colores para imitar realmente la naturaleza y quién más se acerca a ella es un artista perfecto”* (Vasari, 1998)¹⁵¹. A los escultores de hoy en día lo que ya nos les vale son los compases y las escuadras de Vasari, para hallar las proporciones de una forma ideada a una materia física. Ya no

¹⁴⁸ Muñoz, L. (2006): op.cit., nota 143, p. 117

¹⁴⁹ Eco, U. (1990): op.cit. nota 137, p. 114

¹⁵⁰ Eco, U. (1990): ibid.

¹⁵¹ Vasari, G. (1996): op.cit., nota 45, p. 59.

les sirve copiar la naturaleza para llegar a ser perfectos, porque no requieren de una forma real pues, lo que representan en todas sus formas es el aliento y el espíritu de su propia naturaleza.

La materia se concebirá viva cuando adquiere la cualidad de la forma. El problema es que este atributo, no se deja alcanzar simplemente, sino que hace falta un acercamiento gradual, como ya ha explicado anteriormente Muñoz, por ejemplo. Por ello, los escultores que quieren realizar una forma sobre una materia cualesquiera que sea, hacen previamente un boceto que les permita obtener las proporciones deseadas y las expresiones adecuadas a su idea. Buscan así, acomodar lo imaginado a lo ancho, lo largo y lo profundo de lo que acaba siendo lo inventado. Es el boceto, la mirada formal que de un modo total y armónico, nos da la capacidad aérea que se conseguirá posteriormente en la materia.

Podemos sentir con el boceto, la tendencia creativa de Miguel Ángel Buonarroti. Pensar que trabajaba preso de una furia creativa, de resultados imprevisibles, es un error. No había en su obra ni un solo movimiento no premeditado porque la preparaba con meticulosidad clarificando su idea en apuntes y dibujos para después, realizar pequeños bocetos en cera o en barro (citado en Vasari, 1998)¹⁵². Lo que nos demuestra, que el modelo sirve para tener la obra en su momento bajo el control de su creador, marcando ***"una nueva categoría moderna: la de la energética y rápida anotación, en tres dimensiones, de una idea"*** (Wittkower, 1991)¹⁵³

¹⁵² Vasari, G. (1998): op.cit., nota 45, p. 159.

¹⁵³ Wittkower, R. (1991): ***La escultura: procesos y principios***. Madrid. Alianza, p. 83.



Ilustración 52. Modelo en barro de torso femenino. Miguel Ángel, 1533. Casa Buonarroti, Florencia.

Es el boceto, por tanto, la representación de la idea en la tridimensionalidad que nos sirve como señal de que finalmente estamos entrando de lleno en el tema del componente más importante de la escultura que es la materia como aproximación a la forma, que seguirá su propio desarrollo en función de la mano que la trabaje y la mente que la piense.

5.3 De los procesos. Modo y materia.

"Crear proyectos renueva la mirada, la libera del automatismo del estímulo, permite alterar las reglas del funcionamiento de la representación visual" (De las Casas, 2006)¹⁵⁴ Las ideas y las formas necesitan de la materia para distinguirse. Tras la imagen del proyecto previo al trabajo manual, su organización, la estructura y la composición, se encuentran íntimamente relacionados con la realización de la obra en concreto. La capacidad de guiar el movimiento y la mirada hacia la elaboración de una obra, que se tiene durante el proyecto tiene que obedecer a *"la textura, lo orgánico, la modulación, los ritmos, lo continuo y lo discontinuo"* (De las Casas, 2006)¹⁵⁵ de la materia.

Partiendo de la lógica de que se habita en un mundo que es material por origen, lo normal es alimentarse de pedazos de su materialidad para dar forma a otro mundo, éste ya inventado por una mente creadora. La materia es, según la investigación de que hace Cirlot en su libro *Morfología y arte contemporáneo*, la materia es un espacio configurado para una estructura (Cirlot, 1955)¹⁵⁶ El arte es, por lo tanto, un contenedor para los pequeños trozos de materia que utiliza el artista en su creación. Pero no se trata de contenedor cuerpo, sino como espacio, y es en él, donde esta substancia es capaz de recibir toda especie de formas.

¹⁵⁴ De las Casas, J. (2006): Lenguaje, en Gallego y Sanz (Dir [s]): *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid. Akal, p. 57.

¹⁵⁵ De las Casas, J. (2006): *Ibíd.*

¹⁵⁶ Cirlot, J. E. (1955): *Morfología y arte contemporáneo*. Barcelona. Omega, 119.

5.3.1 **Descubrimiento de la materia.**

La materia comúnmente se confunde con el cuerpo y siempre ha sido definida, sobretodo por los filósofos, como substancia corpórea unida al espíritu. Incluso para algunos artistas, existe una necesidad de expresar la materia de su obra en relación con lo espiritual de ella. Es decir, han ***"advertido en que la materia alberga también una dimensión mística que debe ser explotada"*** (Borja-Villel, 2009)¹⁵⁷, y que conducen a las obras hacia una reflexión sobre su propia filosofía de la vida.



Ilustración 53. Fragile Goddess. Louise Bourgeois, 1970. Galeria Lelong, Zurich

Para otros, descubrir la materia ha supuesto un largo recorrido. Sin material ninguno que transformar por falta de presupuesto, ***"Nauman comenzó a rodar vídeos a mediados de los sesenta en los que llevaba a cabo distintas tareas con su***

¹⁵⁷ Borja-Villel, M. (2009): Artistas. *Descubrir el Arte; año XI, 121*, p. 43-54.

cuerpo, lo único que tenía a su disposición. Las distintas circunstancias le había propiciado un inagotable campo de investigación: el cuerpo humano y su situación en el espacio" (Chaparro, 2009)¹⁵⁸. Este interés por el cuerpo y la objetivación de la presencia física fue el tema de decenas de trabajos de Nauman, en el que él es el protagonista absoluto, hasta que decide salir de su propio trabajo y en su lugar investigar los mecanismos que intervienen en él.



Ilustración 54. Live-taped video corridor. Bruce Nauman, 1970. Centro de Arte y Medios de Comunicación, Karlsruhe.

Sin embargo, tras una crisis creativa importante, por la que su reputación como artista descendió en Estados Unidos, Nauman comenzó a investigar la objetivación de lo corporal en la escultura. Aunque comenzó *"trabajando sobre proyectos aún*

¹⁵⁸ Chaparro J. R., F. (2009): Artistas cotizados. *Descubrir el Arte, año XI, 121*. P. 55-66.

ligados a la visión tradicional de la escultura como transformación de un objeto corporal tridimensional” (Chaparro, 2009)¹⁵⁹.



Ilustración 55. Henry Moore to fail (back view). Bruce Nauman, 1967. Propiedad del galerista Leo Castelli.

La relación de la materia con la otra parte constitutiva de los cuerpos, se expresa diciéndose que la materia tiene apetito innato de la forma, esto es, capacidad y tendencia natural para recibirla en sí. Obtenida la alianza entre idea y materia, es esta una relación trascendental porque la esencia íntima de

¹⁵⁹ Chaparro, J.R., F. (2009): op.cit., nota 158, p. 55-66.

la misma materia, sustenta la forma. Aunque no por ello, está determinada para cada una de las muchas formas que en realidad puede recibir.

En esta manera de representar la materia relacionada intrínsecamente con la forma que la completa, queda por averiguar si la materia determina la forma o al contrario. Podemos afirmar que la materia se esfuerza por hacer realidad una posibilidad inherente. Es su transformación, pasa de posibilidad a realidad y de ser potencia a ser acto. Un bloque de mármol tiene la posibilidad inherente de representar una forma cualquiera y el artista estructura esta realidad por medio de cuatro causas por medio de las técnicas necesarias para ello: La **causa material** es el bloque de mármol, la **causa formal** es la idea que se va a proyectar sobre el bloque y la **causa final**, la podríamos especificar como estética de la obra terminada.

Sin embargo, la materia también es movimiento. Según la teoría de la orgonomía expuesta por Wilhelm Reich (citado en De las Casas, 2006)¹⁶⁰ relativa al orgón como energía vital que mantiene estable la existencia, existe como un continuo que llena el espacio cósmico. *"Está presente en la naturaleza, dentro y alrededor de todos los organismos vivos, y también en toda la materia y en el vacío. El orgón existe en una variedad de formas fluidas, en diferentes estados de concentración y en diferentes niveles de excitación. La forma básica de su flujo es un movimiento espiral ondulante. Se manifiesta en las enormes espirales galácticas, en el flujo cósmico; en gigantescos frentes atmosféricos con forma de espiral, en las tormentas atmosféricas, en animales con formas*

¹⁶⁰ De las Casas, J. (2006): op.cit., nota 154, p. 103.

ovoides, en protozoos espirales, en la doble espiral del ADN, en muchos fenómenos naturales, y en las líneas energéticas existentes dentro y fuera del organismo. Puede fluir en suaves formas ondulantes como las que se ven en lo alto de las montañas, o en giros vertiginosos como tornados y huracanes" (Rosen, 2005)¹⁶¹. En síntesis, para la orgonomía *la forma es "movimiento congelado"* (citado en Cirlot, 1955)¹⁶² y su forma básica se encuentra dentro del ovoide y la espiral.

Brancusi en su obra, por ejemplo, llega a la abstracción formal más básica con la forma ovoide. Según el estudio realizado por el artista Romeo Niram en su obra *"Brancusi E=mc²"*, vincula el trabajo de Brancusi a una posible relación con la teoría de Einstein, *"el soporte físico creado por Brancusi para el óvalo que es origen del mundo, contiene la fórmula de Einstein. Y el espacio esférico sostiene al huevo cósmico."* (Fernández Cabaleiro, 2007)¹⁶³

Su estilo basado en la búsqueda de la esencia de las cosas, inquiere en la pureza de las formas como único pretexto para el verdadero sentido de la obra, como son el reflejo del espíritu, de lo inmaterial y del sentido de libertad. La materia descubierta por el artista, fue relacionada con lo eterno. Para Brancusi, *"el material es espíritu, y en la lucha para encontrar su forma definitiva, el artista llega a poseerlo"* (Molina, 2004)¹⁶⁴.

¹⁶¹ Rosen, R. (2005): *Bioenergética en la vida cotidiana*. Madrid. Mandala, p.87.

¹⁶² Cirlot, J.E. (1955): op.cit., nota 156, p. 104.

¹⁶³ Fernández Cabaleiro, B. (2007): Brancusi, Einstein y el origen del universo. *Vigomatropolitano.com., magazine, arte, 20 de nov.* En Red, www.vigomatropolitano.com/news/178/ARTICLE/2187/2007-11-20.html

¹⁶⁴ Molina, A. (2004): Brancusi, el vuelo de la materia. *Babelia. Diario El país. 24 enero.* Ps. 24



Ilustración 56. Nouveau né II ou avec tête d'enfant endormi. Constantin Brancusi, 1923 y 1906 respectivamente. Paris, Museo Nacional de Arte moderno - Centre Georges Pompidou. Legado por Brancusi en 1957.

Para otros artistas, como Mario Merz, existe una necesidad de *"construir según procesos de crecimiento e individualidad, siguiendo y dominando una intención propia, según un ritmo natural, según la noche y el día. Se elegirán materiales diferentes cada vez, determinados por el azar, el lugar y la proximidad de los elementos, por la vegetación. La superficie de la tierra debe ser un cuerpo con el que los elementos puedan establecer una íntima relación. Nada será regulado de antemano. Lo imprescindible es construir –hora por hora, día por día- actuando con la voluntad hacia y sobre lo que se halla desparramado por la vida"* (Merz, 1981)¹⁶⁵

¹⁶⁵ Merz, M. (1981): Mario Merz. *Art Press*, 48. p. 13.



Ilustración 57. Triplo igloo. Mario Merz, 1984. Museo de Arte contemporáneo de Montreal.

En el trabajo de este artista, los igloos plantean la cuestión del espacio y las dualidades, interior y exterior, pleno y vacío, dinámico y estático y, la condición de habitar. Pero sobretodo construye un espacio que representa el concepto más simple de cobijo, donde las bases son pesadas y ancladas en la tierra y donde la materia queda reducida a la referencia de *"un pedazo de terreno y la fuerza de la base sobre la que descende un esqueleto desnudo, nacido del punto de tensión de las fuerzas, en lo alto, y articulado según la progresión de las cifras de Fibonacci¹⁶⁶: 1. 1. 2. 3. 5. 8. 13. La fragilidad aparente de esta estructura dinámica del iglú contrasta con la idea de síntesis que a su vez contiene, con el espacio interno que encierra y el espacio externo que ocupa. Y entre todas*

¹⁶⁶ Fibonacci: apodo del matemático italiano Léonard de Pise, autor del *Liber abbaci* de 1202, obra por la que se difunde en Europa el sistema numérico árabe.

estas relaciones es esta fragilidad precisamente la que confiere a la construcción su fuerza de efímera presencia" (Pirson, 1988)¹⁶⁷.



Ilustración 58. Igloo Fibonacci. Mario Merz, 1982. Catálogo L'ARC. París.

Ilustración 59. Número de misticismo en neón. Serie de Fibonacci. Mario Merz, 1972. Centro del Arte de la Luz, Unna. Alemania.

El caso es que esta sucesión numérica en que cada término es igual a la suma de los dos precedentes, es la espiral y deriva del diseño que hizo Fibonacci para calcular la

¹⁶⁷ Pirson, J. F. (1988): op.cit., nota 38, p. 56

evolución de una población de conejos floreciente, asumiendo determinadas reglas de reproducción y empezando por una sola pareja. Efectivamente esta sucesión de números crece siempre según sus números progenitores inmediatamente anteriores y darnos finalmente un número mágico, *phi* (Φ), que es en realidad algo más que un concepto aritmético, **"es parte de la verdadera raíz de la belleza"** (Skinner¹⁶⁸, 2007). Para Merz, estas cifras le señalan la energía de una estructura oculta, donde **"la espiral es un símbolo de tiempo, la expansión del centro hacia la periferia. La expansión del espacio es la idea misma del tiempo"** (Pirson, 1988)¹⁶⁹.

Llegados a este punto, cuando hablamos de la materia y la forma, el punto de vista donde se tocan y se corresponden como una sola cosa, deriva de la ***pregunta "¿cómo vemos la materia?"*** (Manzini, 1993)¹⁷⁰ En realidad este enfoque resulta de una evolución conceptual relativamente reciente y sus efectos sobre el modo de concebir el sentido de esta relación, aún no se ha manifestado en su totalidad, aunque hoy, mucho de lo que se hace es concebido más como algo para ser visto que para ser vivido en su realidad física. Se concibe más, como una atención a la imagen y no a su masa. Y, aunque la madera o la piedra, siempre han sido los materiales escultóricos tradicionales, y hay y habrá, objetos de granito, de bronce, de nogal... son **"objetos mudo, que sólo hablan con su existir en el tiempo, silenciosos compañeros de la memoria. Pero, a diferencia con el pasado, este es su modo material y estático de contribuir a la definición de nuestro ambiente"**

¹⁶⁸ Skinner, S. (2007): Geometría sagrada. Descifrando el código. Madrid, Gaia, p. 45.

¹⁶⁹ Pirson, J.F. (1988): op.cit., nota 38, p. 56

¹⁷⁰ Manzini, E. (1993): op.cit., nota 1, p. 11.

espacio-temporal u es en la actualidad sólo una de las posibles formas de existencia de los objetos” (Manzini, 1993)¹⁷¹.

En definitiva, es fundamental para un escultor trabajar con la materia y comprender que de ella proceden las constricciones y las sugerencias creadoras, los obstáculos y las liberaciones, por lo que dialogar con la materia y descubrirla es la base de la que partir y la primera fuente de aspiración inventiva, ya que inventar arte es traducirlo a su materia.

Como dice Miguel Ángel en uno de sus sonetos: *“Non ha l’ottimo artista alcun concetto /que un marmo solo in sé non circonscriva / con suo soverchio, e solo a quell’artista / la mano que ubbidisce all’intellecto. (No posee el mejor artista ningún concepto / que un mármol en sí no contenga / en su excedente, y sólo es del artista / la mano que obedece al intellecto)”* (Eco, 1990)¹⁷²

Espiar el comportamiento y las reacciones de la materia, es la observación que todo artista debe realizar para poder interpretar la materia, sea la que sea, con la que va a trabajar. *“La interroga para poder dirigirla, la interpreta para poder domarla, la obedece para poder dominarla; profundiza en ella par que muestre posibilidades latentes y adecuadas a sus intenciones; la excava par que ella misma sugiera nuevas e inéditas posibilidades a intentar; la sigue para que sus desarrollos naturales puedan coincidir con las exigencias de la obra que ha de realizarse; estudia los modos de acuerdo con los cuales una larga tradición ha enseñado a manipularla para hacer surgir modos inéditos y originales y para prolongarlos*

¹⁷¹ Manzini, E. (1993): op.cit., nota 1, p. 11.

¹⁷² Eco, U. (1990): op.cit. nota 137, p. 114.

con nuevos desarrollos; y si la tradición de que la materia está llena parece comprometer su ductibilidad y hacerla pesada, lenta y opaca, trata de recuperar su virginal frescor, que resulte tanto más fecunda cuanto más inexplorada; y si materia es nueva no se dejará asustar por la audacia de ciertas sugerencias que parecen surgir espontáneamente de ella, no rechazará el valor de ciertos intentos pero tampoco evitará el duro deber de penetrarla para mejor determinar sus posibilidades. No pretendemos decir que la humanidad y la espiritualidad de un artista se representan en una materia, convirtiéndose en complejo, formación de sonidos, colores y palabras, porque el arte no es representación ni formación de la vida de una persona. El arte no es más que representación y formación de una materia, pero la materia se forma de acuerdo con un irrepetible modo de formar, que es la espiritualidad del artista hecha estilo” (Pareyson, 1960)¹⁷³.

5.3.2 Progresos en el modo artístico.

Ya en el año 880 a.C. Homero informó acerca del estado de la técnica artísticas en sus obras principales la ***Iliada*** y la ***Odisea***. En ellas describe con detalle las técnicas artesanales y las herramientas usadas en la época.

La fragua de Hefesto, está equipada con martillo, tenazas, fuelle y crisol, yunque y su asiento, y en ella se funden estaño y plomo, se forjan oro y bronce y se bate oro. Asimismo, menciona el invento del torno de alfarero que se debe al

¹⁷³ Pareyson, L. (1960): ***Estética. Teoría della formatività***. Bolonia. Zanichelli, p. 157.

sobrino de Dédalo, el telar y el arte de la fabricación de géneros de punto que proceden de Oriente (Homero, 2000)¹⁷⁴



Ilustración 60. Tetis le pide a Hefesto una nueva armadura para su hijo Aquiles. Pintura griega en vaso.

En el 532 a. C. Teodoro de Samos, fue el primero en practicar el arte del pulido de piedras preciosas. Este matemático, técnico e inventor lo que hizo fue enriquecer la cotidianeidad técnica con sus propias invenciones e introducir en Grecia procesos técnicos procedentes de Asia Menor, adoptando los ejemplos orientales del torno, la balanza de plomo y las cerraduras de puerta dotadas de llave, conocidas ya en Egipto hacia el 2000 a. C.. es de gran importancia, la introducción de la técnica del vertido de metales por el procedimiento de cera perdida, procedente de Asia, y que

¹⁷⁴ Homero (2000): *Iliada*. Madrid, Gredos, p. 234; *Odisea*. Madrid, Gredos, p. 312.

Teodoro perfecciona de tal manera que fabrica grandes piezas fundidas con paredes muy delgadas. Los logros personales de este inventor son, sin embargo, la medición de ángulos en matemáticas y el desarrollo del pulido de piedras preciosas que al principio, se limita sólo a tratar y alisar superficialmente. No hay que olvidarse que Teodoro fue el primero en utilizar la capacidad higroscópica¹⁷⁵ del carbón vegetal¹⁷⁶, secando con ello el suelo del Templo de Éfeso.

Pero, ¿cuál es el primer acontecimiento en la historia de la tecnología? Seguramente que se trate del hacha de mano a partir de un guijarro de hace más de un millón de años. Otro logro tecnológico del hombre prehistórico, fue el control y la producción del fuego, con el cual endurecían las puntas de las lanzas de madera.



Ilustración 61. Hacha de mano.

La escultura en madera, como la de la piedra, no presenta, en cuanto a técnica, una evolución muy llamativa.

¹⁷⁵ Capacidad higroscópica: es la capacidad de absorber.

García Fernández IM. La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte. 1era. ed. Murcia: KR; 1999

¹⁷⁶ La capacidad higroscópica del carbón, en condiciones de elevada humedad relativa, provoca la absorción del agua y de los contaminantes bajo la forma de ácidos. García Fernández (1999): **La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte**. Murcia, KR.

Las innovaciones son modestas y siempre en el ámbito de una relación artesanal del artista con su obra (citado en Maltese, 1997)¹⁷⁷. El arte de trabajar la piedra constituye una de las más antiguas ocupaciones del hombre y **"como arte de representación, con bajorrelieves sobre las paredes de las grutas de Dordogne y figurillas en relieve"** (Rudel, 1980)¹⁷⁸ ya aparece en el magdalenense. Los utensilios de sílice eran fabricados por percusión, y entre ellos se han encontrados percutores, punzones, raspadores, buriles y sierras.



Ilustración 62. Relieve en las grutas de Dordogne. Francia.

El modelado hace también su aparición con efigies de arcilla como los bisontes de Tuc d'Audoubert en Ariéges, sin

¹⁷⁷ Maltese, C. (1997): *Las técnicas artísticas*. Madrid. Cátedra, p. 93.

¹⁷⁸ Rudel, J. (1986): *Técnica de la escultura*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 83.

dar, sin embargo, continuidad más allá de 10000 años a. C. siendo a partir del Neolítico, cuando se observa un trabajo en metal, sobretodo con el cobre.



Ilustración 63. Bisontes de Tuc d'audoubert. Ariéges, Francia.

De esta época, encontramos en Grecia figurillas de tierra cocida, frecuentemente pintadas. Sin olvidar los bajorrelieves como los de Tassili en el Sahara, en los que se ve un trabajo de jalonamiento y pulido, a los que la pátina del desierto ha colaborado a un acabado aún más admirable.



Ilustración 64. Relieves de Tassili, Egipto.

En Egipto es donde se realizan las técnicas escultóricas más sobresalientes con el trabajo en piedra dura como son el granito rosa, el basalto, la diorita o la serpentina y, por supuesto, también el uso de materiales más blandos como el alabastro.



Ilustración 65. Vaso canópico, donde se guardaban las vísceras de Tutankamon.

El primer utensilio conocido con el que trabajaban era el sílex y la dolerita. Más adelante las herramientas de bronce, que se usaban sobretodo para piedras blandas. La técnica de la madera no fue muy trabajada **"por la falta de madera en Egipto, por otro lado se realizaron piezas en cobre golpeado y cera perdida"** (citado en Rudel, 1986)¹⁷⁹. En Grecia, hacia el tercer milenio ya se trabajan figuras de mármol tallado y con acabado por frotamiento y pulido. Sobre la escultura en madera se sabe poco, aunque el cedro, álamo, arce, tilo, ébano y abeto, son sus primeros materiales trabajados con sierra, hacha, cincel, azuela y gubia.

Hacia el 650 a. C. la estatuaria dedálica refleja muy bien la influencia de técnicas orientales, realizadas sobretodo en calcárea blanda fácil de trabajar. El barro cocido se trabaja paralelamente para vasos y bajorrelieves modelados para los frisos y frontones de los templos. De esta época, nos llegan también raros ejemplares de bronce, que en realidad se tratan de formas de madera revestidas por una hoja de metal martilleado y fijado en el lugar por remaches.

A partir del siglo V, el trabajo en mármol es perfecto. Se conoce bien el trabajo del escultor gracias a las numerosas estatuas abandonas en el transcurso de la talla. La talla se hacía directa, y **"el ataque se realizaba en ángulo recto con punzón, que se abandona con el descubrimiento de utensilios más duros y precisos, pasando a los cinceles, gradinas, trépanos y la broca, que permite perforar de manera continua los surcos de los ropajes"** (citado en Rudel, 1986)¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Rudel, J. (1986): op.cit. nota 178, p. 115.

¹⁸⁰ Rudel, J. (1986): ibid.

La estatuaria de mármol ocupa un sitio esencial en Grecia con Praxíteles, pero no debemos olvidar que en el siglo IV, Arcesilao inventó el vaciado en yeso, y durante el transcurso del siglo V, Fidias comenzó a realizar el vaciado en bronce a la cera perdida. Siendo la dificultad de vaciar piezas de gran tamaño lo que motivó la invención de una forma de fundición con arena. La particularidad del modo griego de fundición, es que se realizaba sobre el mismo modelo. Por ejemplo, la cabeza de Zeus debida a Fidias, fue hecha a partir de un núcleo de tierra gredosa, sobre el cual se colocó medio centímetro de cera para modelar el rostro. La totalidad fue recubierta por un molde de tierra, endurecido al calor mientras se derramaba la cera. *"En el bronce estuario de los griegos, el cobre se aleaba con el estaño, pero se añadía plomo para facilitar el trabajo en frío, muy importante en la antigüedad, consiguiendo una aleación de ochenta por ciento de cobre, luego estaño y finalmente plomo"* (citado en Rudel, 1986)¹⁸¹



Ilustración 66. Centauro del s. VI a.C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

¹⁸¹ Rudel, J. (1986): op.cit., nota 178, p. 132.

La cocción en barro se realizó a partir del siglo IV, realizando vaciados sobre modelo en tierra y cocidos a temperatura de 1000° C. El trabajo en hierro, aunque poco frecuente, también fue conocido por los griegos aunque es muy rara, sin embargo en plomo encontramos ejemplos como las estatuillas del santuario de Artemisa Orthis en Esparta.

En Roma, no conoció prácticamente innovaciones importantes, salvo quizás en materia de copias de las obras griegas y en el uso del trépano, ya que los romanos son ante todo los herederos de los etruscos, estupendos trabajadores del bronce.

En líneas generales, durante la Edad Media, el abandono casi total de la escultura de figura humana, destacó frente al beneficio de una escultura ornamental de bajorrelieve, debido al éxito de una tendencia nueva, de origen céltico que anima a la abstracción de los trazos. Se utilizaron entonces materiales fáciles de trabajar, como la tierra cocida en forma de ladrillo o el metal repujado.

"El relieve sobre piedra estuvo en función de la arquitectura, convirtiendo a la escultura de esta época en una escultura de dos dimensiones donde aún se siente la losa soporte y donde también, a veces, se evidencian faltas o accidentes debidos a la resistencia de la piedra" (Rudel, 1986)¹⁸². Se ha podido identificar en el trabajo medieval, el rasgo de los instrumentos utilizados gracias a piezas sin acabar, una elección según la cara considerada: cincel, gradita, gubia, martillos, pico, punzones, trépano, escoda, raspador, cuchilla, pulidores... El pulido y la policromía, sin

¹⁸² Rudel, J. (1986): op.cit. nota 178, p. 115

embargo, jugaron un papel más importante. De hecho, la mayor parte de las esculturas estaban pintadas sobre una capa de yeso.

La escultura gótica, fue la primera en instalarla en el espacio, buscó un modelado más redondeo, un estudio más avanzado de las luces, el juego mismo con el espacio se nota en la finura de los troquelados gracias a una gran diversidad en el manejo de las herramientas durante el siglo XV.



Ilustración 67. La piedad, anónimo. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

En Italia, a partir del siglo XV, se revaloraron varias prácticas escultóricas, como el modelado y el fundido, sin que se hayan producido verdaderas modificaciones en las herramientas y en la tecnicidad. Pero es la técnica de la expresión la que se modifica, sobretudo bajo la influencia del desnudo y el retrato. Se desarrolla una gran atención a las obras clásicas y a la estatuaria de mármol de gran tamaño. Todas las formas de la antigüedad fueron retomadas, con una atención particular al bajorrelieve o ***stiacciato*** de Donatello, que incluye el juego visual de la perspectiva, el aplastamiento de las superficies, la incisión y el alejamiento subyacente de la forma sobre sus rebordes.



Ilustración 68. Madonna de las nubes. Donatello. Museum of Fine Arts. Boston. EE.UU.

También es notable el arte de la medalla, gracias al desarrollo de la técnica del bronce y del modelado. Siendo la escultura del mármol la versión definitiva y final de un largo proceso de empleo del barro. El artista comenzará por dibujos, luego bocetos modelados, algunos de cera, y finalmente el modelo del cual, por vaciado se obtendrá el yeso original, del mismo tamaño que el futuro sujeto en mármol. *“Que se realizaba por un medio de un sistema de reglas armadas con grandes puntas de hierro con los que se marcaban todos los puntos fijos salientes del yeso y los trasladará sobre el mármol del que el escultor, quitará la materia superflua para obtener las justas medidas”* (citado en Alberti, 1443)¹⁸³.



Ilustración 69. Exempeda de Alberti, realizado no por Alberti, sino por un seguidor de Leonardo. Dibujo del Codex Vallardi.

¹⁸³ Alberti, L. B. (1961): *De statua*. Sicilia. Universidad de Catania, Facultad de filosofía y Letras, p. 28.

Vasari, por su parte, en su capítulo sobre la escultura del prefacio de las *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*, recuerda que el modelo es en tierra y que el artista emplea el punzón y la gradita con los cuales modela la estatua, siendo el pulidor el que levanta las estrías y las limas para terminar (Vasari, 1998)¹⁸⁴. En adelante se le dio importancia a la calidad bruta del mármol en estado puro, no coloreado y sutilmente pulido, del que en siglos siguientes se obtendrán las máximas consecuencias. En el Renacimiento también se desarrolló el bronce, siendo el vaciado por trozos sobre negativo a la cera perdida hacia la segunda mitad del siglo XVI (citado en Cellini, 1989)¹⁸⁵. Esta práctica por piezas prevalecerá sobre la ejecución de un solo vaciado hasta nuestros días.



Ilustración 70. Pedro el Grande. Falconet, 1768. San Petersburgo. Rusia.

¹⁸⁴ Vasari, G. (1998): op.cit., nota 45, p. 269.

¹⁸⁵ Cellini, B. (1989): Tratados sobre orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Madrid. Akal, p. 93.

Recordemos finalmente que el Renacimiento conoció un retorno muy marcado de la escultura en madera policromada, sobre todo a partir de la Contrarreforma, cuando se multiplicaron las representaciones religiosas muy veristas. Esta policromía se realizará por medio de la piedra y el estuco hasta el siglo XVIII.

Por otro lado, durante los siglos XVII, XVIII y XIX no se hizo más que respetar las prácticas renacentistas, desarrollando en particular los procedimientos de trabajo por su puesta a punto, aunque debemos señalar que la escultura barroca exigió buscar un equilibrio por tender a negar el peso y a establecer una relación espacial nueva con Bernini (citado en Rudel, 1986)¹⁸⁶.

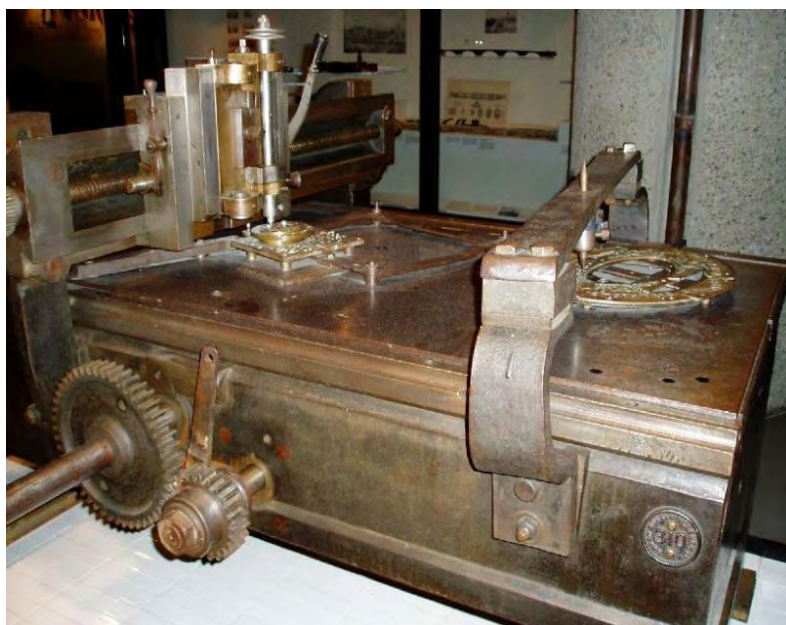


Ilustración 71. Pantógrafo del siglo XIX

¹⁸⁶ Rudel, J. (1986): op.cit. nota 178, p. 115

Fue el siglo XIX el que extrajo sin duda las últimas consecuencias de las innovaciones del Renacimiento, insistiendo sobre los procedimientos mecánicos que multiplican las maquetas y tienden a repetir la técnica académica. Para el bronce, en este siglo se conoce la emisión comercial y casi industrial de Barbedienne¹⁸⁷, relacionado con Collas¹⁸⁸ que acababa de inventar el *reductor*, es decir la máquina de sacado de puntos. Un ejemplo del uso de esta máquina es la obra *El León aplastando una serpiente* de Barye o el *Ugolino* de Carpeaux.



Ilustración 72. Ugolino y sus hijos. Carpeaux, 1862. Museo de Orsay.

¹⁸⁷ Barbedienne Ferdinand (1810 - 1892), industrial francés, es principalmente conocido por su fundición de bronce y reproducción de arte.

¹⁸⁸ Achille Collas, fue el inventor de una máquina que copiaba cuidadosamente el claroscuro de medallones y otros objetos de bajo relieve grabado en placas de acero, produciendo lo que llama una "collas numismático grabado". Collas expuso por primera vez, algunas muestras obtenidas con este procedimiento en el Salón de París de 1833 ganando la aclamación generalizada.



Ilustración 73. León aplastando una serpiente. Alfred Barye. Copia reducida por medio del pantógrafo de Collas.

Hacia mediados del XIX, con el procedimiento de la electrolisis¹⁸⁹ se permitía un segundo vaciado en bronce por galvanoplastia¹⁹⁰, reproduciendo el mismo bronce pero con un espesor mayor. Todo este aporte técnico multiplicó las ocasiones de recuperación de las superficies, como bien lo demostró Rodin, que insistió en retomar las esculturas una vez fundidas, con cincelado y raspadura para añadir la expresión según la superficie-luz que pudiera haber perdido en el proceso de fundición o de copia, volviendo de este modo, ***“a una verdadera disciplina plástica de proposiciones y de inflexiones”*** (Rudel, 1980)¹⁹¹

¹⁸⁹ La electrolisis es un método de separación de los elementos que forman un compuesto aplicando electricidad: se produce en primer lugar la descomposición en iones, seguido de diversos efectos o reacciones secundarios según los casos concretos.

¹⁹⁰ La galvanoplastia es el proceso basado en el traslado de iones metálicos desde un ánodo a un cátodo en un medio líquido, compuesto fundamentalmente por sales metálicas y ligeramente aciduladas. Una de sus más importantes aplicaciones, es la de reproducir objetos de muy finos detalles y en muy diversos metales.

¹⁹¹ Rudel, J. (1980): op.cit., nota 178, p. 125.

Y ya, en el periodo del siglo XX, se puede hablar revoluciones características de la escultura como son el retorno a la talla directa con Brancusi y Henry Moore, el ensamblado con los constructivistas rusos y el vaciado en plástico con los futuristas. Redescubrir la talla directa, fue redescubrir la sensualidad de la materia, el grano de la piedra-madera o las huellas de la herramienta dejadas sobre la pieza. Al reencontrarse con esta forma de trabajo, el escultor se encontró con el metal, símbolo de la era industrial y comenzó a manejar las herramientas de herrero. Julio González calienta y martillea una placa de metal sobre un alma de madera, reanudando la práctica mesopotámica.

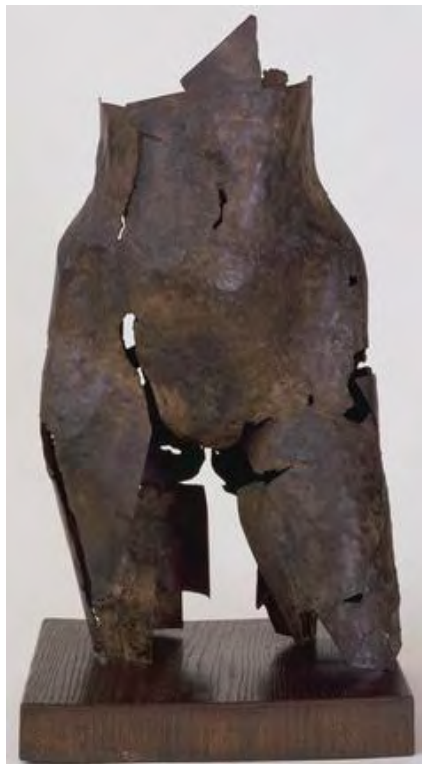


Ilustración 74. Torso. Julio González, 1939. MOMA, Nueva York.

Con el **ensamblado**, se manifiesta en la Europa de 1910 un fenómeno artístico nuevo. Este procedimiento trata la

construcción de objetos con materiales de desecho, prefabricados o, incluso de la industria y sirvió para que la escultura se alejara del bloque viéndose atraída por las estructuras internas y el juego espacial. El hecho de buscar sin cesar nuevos materiales para la escultura, los artistas comenzaron a experimentar, *"fuera de todo criterio tradicional, una nueva relación espacio-volumen, cuyas concepciones fueron a menudo modificadas, y es ahí donde está el verdadero trastorno estético. Fenómeno que, contradictoriamente, ensanchó la noción de lo efímero"* (Rudel, 1980)¹⁹²

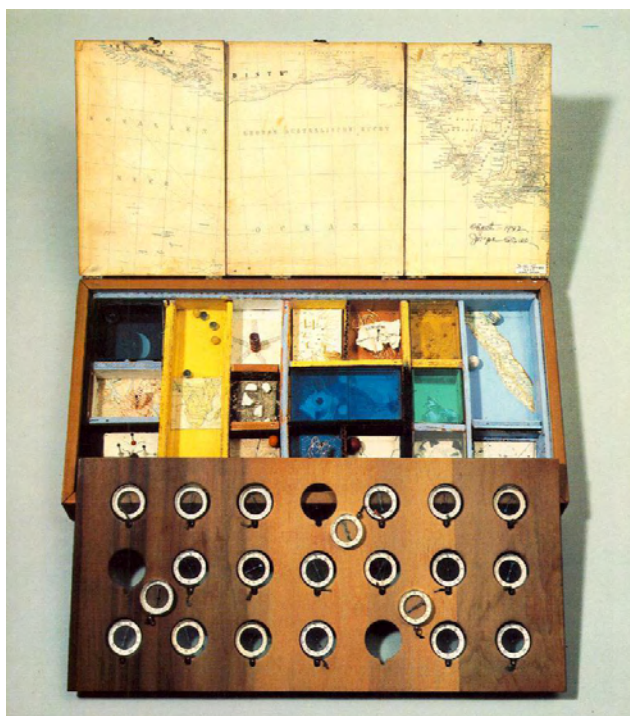


Ilustración 75. Object (Roses des Vents), Joseph Cornell, 1942-53. Museo de Arte Moderno. Nueva York

¹⁹² Rudel, J. (1980): op.cit., nota 178, p. 100

A partir de entonces, concebida como un ensamblado, la escultura ofrece en consecuencia formas abiertas que reemplazan a las formas plenas, ejes de movimiento que confieren a la obra dinamismo y tensión. Las superficies se reducen y la composición se abre. El espacio es un elemento que debe cada vez más unirse a la materia, siendo Archipenko en 1913 quien reafirma todo esto con el uso de los volúmenes negativos y de las concavidades inspiradas en las estatuas Fang. Estando los artistas cada vez más interesados en los efectos de transparencia, comenzaron a investigar con el vidrio y más tarde con las materias plásticas incoloras que respondían a los nuevos criterios artísticos. Así, los materiales plásticos ocupan un espacio muy vasto en el campo de la escultura. Casi todos se utilizan para hacer una escultura moldeada y estratificada porque no son adecuados para la talla, aunque se pueden trabajar con torno, esmeril, ácidos y calor. Los más conocidos son las siliconas, el poliéster, el poliuretano y el metacrilato.



Ilustración 76. La nit. Robert Ferrer, 2008.

El uso de estos materiales lleva consigo un *"conocimiento de las diversas tecnologías industriales y semi-industriales de manipulado y dosificación, sus efectos plásticos pueden ser bastante sorprendentes, por su ligereza, transparencia, ductibilidad, etc. Pero es preciso considerar que su uso en el arte contemporáneo no es radicalmente diferente al de otros materiales más experimentados y tradicionales como la madera, el bronce o la piedra. El trabajo y la elección de los plásticos, por los artistas ahora, como medio material expresivo es, en el fondo, más que un problema técnico, estético, pues el escultor debe intentar encontrar su adecuación al lenguaje plástico que le corresponda, que no será de la servil imitación y el falseo de los materiales nobles del pasado como el bronce; por ello deberá huir de lo kitsch y de los recursos falleros. Los escultores con criterio deben saber hallar la nobleza de los plásticos, que sin duda tienen, como vehículo expresivo de la escultura"* (Sauras, 2003)¹⁹³ y convirtiendo al plástico en un material de tradición adaptada a los nuevos tiempos.

5.3.3 Tradición conformada.

Son muchas las materias y los modos con que los años han abonado la praxis escultórica hasta nuestros días compartiendo tradición y modernidad, lo que significa que a pesar de utilizar materiales tradicionales, la escultura ha ido encaminándose hacia el vacío como vertiente cada vez con más significado e historia. Ciertamente, fue Rodin quién sacó a la escultura de la suerte estéril en la que se encontraba.

¹⁹³ Sauras, J. (2003): *La escultura y el oficio del escultor*. Barcelona, Serbal, p. 153.

"Cuando empiezo una figura (decía Rodin), miro primero al parte anterior, la posterior y los dos perfiles laterales, el derecho y el izquierdo, en otras palabras, considero sus contornos desde cuatro ángulos diferentes. Después, con el barro, determino a grandes rasgos la disposición de la figura... a continuación hago... los perfiles que se ven desde un ángulo de tres cuartos. Después girando a la par el barro y el modelo vivo, los comparo y voy perfeccionando la obra. Luego giro mi asiento y la plataforma sobre la que se halla mi modelo hasta lograr un nuevo perfil. Después vuelvo a hacer lo mismo, y ello me lleva, progresivamente, a realizar un circuito completo del cuerpo. Entonces empiezo de nuevo, condensando y perfeccionando cada vez más los distintos perfiles. Y dado que el cuerpo humano posee un número infinito de perfiles, yo hago todos los que puedo o considero conveniente." (Wittkower, 1991)¹⁹⁴

Y, aunque este diálogo nos parezca sacado del tratado sobre escultura de Cellini, lo que en realidad nos dice es que Rodin, a pesar de trabajar y pensar como un escultor tradicional, de tal manera que su cabeza parece una especie de receptáculo donde almacena toda la experiencia de los tres siglos anteriores, la concepción de su escultura nos muestra una nueva forma de crear. ***"Y ahí reside la verdad de mis figuras: en vez de ser superficiales (de existir sólo en la superficie), parecen surgir de dentro afuera, exactamente como la vida propia"*** (Wittkower, 1991)¹⁹⁵ mientras los escultores de su época trataban la escultura como si fuera una pintura, Rodin scandalizó tratando la obra como un volumen donde el espectador debía situarse conceptualmente dentro para entender la figura en su totalidad.

¹⁹⁴ Wittkower, R. (1991): op.cit. nota 153, p. 102

¹⁹⁵ Wittkower, R. (1991): Ibíd.



Ilustración 77. El beso. Auguste Rodin, 1901-04. Museo Rodin, Paris.

De este modo fue como su arte rompió con todos los cánones académicos, empezando con el deterioro de las anatomías, que ya anuncian las deformaciones del Expresionismo, siendo su principal componente la fusión entre una técnica impresionista y la rugosidad de las superficies y la multiplicación de planos causada por el movimiento, obteniendo unos efectos de luz cambiante, que desborda los límites del modelado clásico.

A partir de Rodin y hasta nuestros días, la historia se repite. Ya no ha habido rupturas, únicamente hemos seguido los pasos marcados por un hombre cuya concepción de la escultura, era verla como ***"masa plástica que recibe la vida desde el interior y que irradia hacia el exterior"*** (Wittkower, 1991)¹⁹⁶. Y a pesar de las nuevas técnicas y los nuevos materiales, el trabajo con el barro nunca ha dejado de ser el alimento básico para crear.

"El verdadero modelador siente, por así decir, que bajo sus dedos, en la masa, se anima un deseo de ser modelado, un deseo de nacer (o de ascender) a la forma. Un fuego, una vida, un soplo se halla en potencia en la arcilla, fría, inerte, pesada" (Bachelard, 1996)¹⁹⁷. Aunque el barro es un material modesto que carece del valor de determinados metales o del mármol, abunda y es fácil de conseguir. Además, el contacto directo con él introduce cambios que el hombre necesita en su andadura creativa. El barro es rebelde y duro, pero trabajar con el, es guardar la esencia de los materiales puros de la tierra. Por ello, la naturaleza se encuentra próxima a este proceso creativo, del mismo modo como existe una relación

¹⁹⁶ Wittkower, R. (1991): op.cit. nota 153, p. 102

¹⁹⁷ Bachelard, G. (1996): ***Tierra y ensueños de la voluntad***. Madrid, Fondo de Cultura Económica, p. 13

intensa entre la obra y el artista, debido al contacto directo de modelar la pieza. *"El barro, mezcla de tierra y agua, se convierte en silueta en las manos de Picasso"* (Císcar, 2006)¹⁹⁸



Ilustración 78. Femme debout. Picasso, 1945. IVAM. Valencia

¹⁹⁸ Císcar, C. (2006): *Formas de la Naturaleza*. Catálogo de la exposición *De barro y yeso*. IVAM, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, p. 33.

Así, tenemos obras en barro que nos legaron artistas como Picasso, André Derain o Julio González a principios de siglo, hasta las formas en terracota o cerámica que, artistas de nuestro siglo, aún siguen trabajando sin que este material haya perdido nada de su tradicional creatividad dentro de una escultura contemporánea. Creadores como Lucio Fontana,



Ilustración 79. Concetto spaziale. Lucio Fontana, 1950. Colección privada.

Lucebert,



Ilustración 80. Sin título. Lucebert, 1994. IVAM. Valencia.

Mikel Navarro,



Ilustración 81. Vestigio I. Mikel Navarro. 1990. IVAM. Valencia.

Chillida,



Ilustración 82. Lurra G 215. Chillida, 1991. IVAM. Valencia.

Susana Solano,

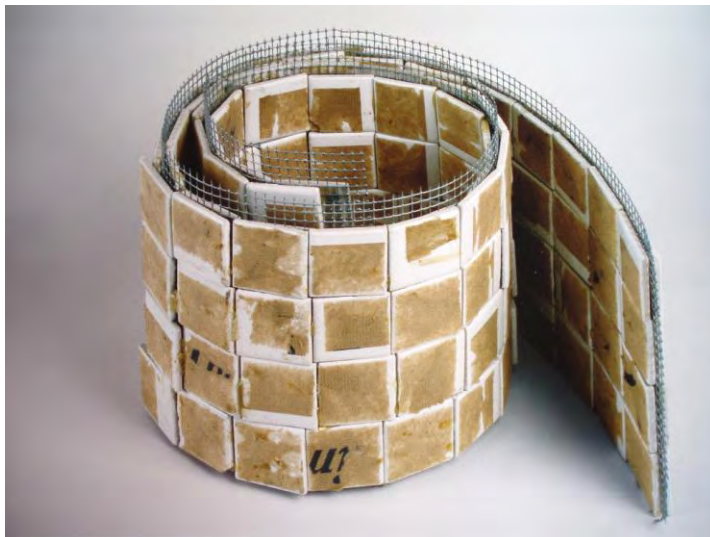


Ilustración 83. A Smithson, nº 1. Susana Solano, 1993. IVAM

Charles Simonds,



Ilustración 84. Sin título. Charles Simonds, 1997. IVAM

o Adriana Varejão.



Ilustración 85. Instalación en el Centro Cultural Banco do Brasil, Adriana Varejão, 2001. Río de Janeiro.

Dice Brancusi que *"es tallando la piedra como se descubre el espíritu de la materia, su propia medida. La mano piensa y se une al pensamiento de la materia. Es el acto mismo del escultor, frente a un material cuyo conocimiento sólo se aprende lentamente, y que se reserva siempre algo inesperado que será necesario resolver sin poder nunca añadir nada, sino por la sola supresión. Hay que tallar y no herir la piedra, encontrar la solución ante la menor aparición de una veta o de un defecto no previsto; hay que saber luchar con la piedra, acariciarla, pulirla, saber con angustia como con goce, hacer surgir la forma que lleva dentro, pero que también ella puede*

habernos inspirado según su textura, la forma misma del bloque que se ha elegido o encontrado” (Jianou, 1963)¹⁹⁹

Las piedras modelan el rostro de la tierra. Están por todas partes y forman la base de cualquier sistema de vida. Pero a muchos observadores, las rocas les parecen materia inerte y sin vida, y en consecuencia, poco interesante. En cambio, tanto el especialista como el artista, son capaces de descubrir una interesante historia, llena de dinámica y de acontecimientos, si bien, a menudo extraordinariamente alejada en el tiempo y con procesos de una lentitud difícil de imaginar. Algunas esculturas clásicas realizadas en piedra, son para nosotros el símbolo de la constancia y de la eternidad. Sin embargo, también la piedra está expuesta al cambio de los tiempos, y no faltan escultores que en pleno siglo sigan trabajándola.

Brancusi, abrió el camino hacia una escultura moderna en piedra, tomando conciencia de la dicotomía entre tallado y modelado y mostrando *hacia Rodin una actitud ambivalente* (Wittkower, 1991)²⁰⁰. *“Rodin intentó atraer a su estudio a Brancusi, pero el joven escultor se negó a ello. <No se puede crecer a la sombra de los grandes árboles>, decía. Pero en el fondo le rechazaba por algo más profundo, y es que Brancusi era un artista totalmente entregado a la talla: <la talla directa es el verdadero camino para llegar a la escultura>, exclamaba. El peso moral de su convicción y la decisión con que siguió el camino de lo que debía hacerse le convierten en uno de los grandes pilares de la edad heroica de la escultura moderna”* (Wittkower, 1991)²⁰¹

¹⁹⁹ Jianou, L. (1963): *Brancusi*. París, Arted, p. 82.

²⁰⁰ Wittkower, R. (1991): op.cit. nota 153, p. 112

²⁰¹ Wittkower, R. (1991): *Ibíd.*

En la actualidad, artistas como Sherrie Levine, aún nos conmueven cuando reanudan y mantienen vivos a esos artistas **ya vividos**, "como Brancusi, me interesa lo corpóreo y lo sensual, pero también lo imprevisible y lo inestable" (Levine, 2005)²⁰². Pues encontramos en ellos, la perpetuación de la materia pétrea hasta conformarla a sus nuevos tiempos. Así, Alfaro a sus 80 años continúa realizando obra en mármol, manteniendo este componente como un pilar de la escultura, a pesar de su gran trayectoria con el metal.

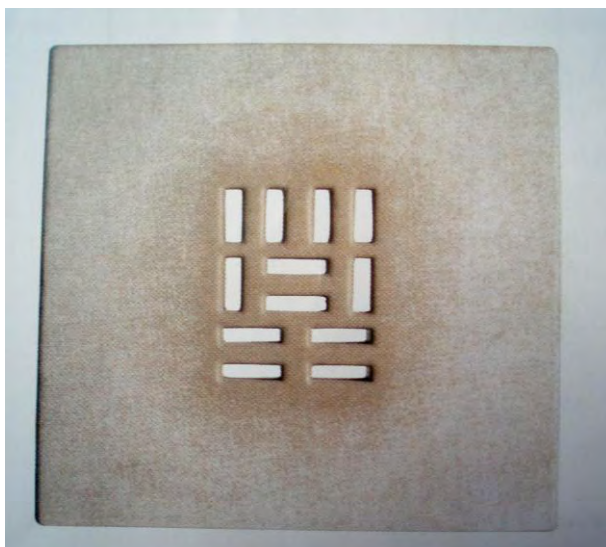


Ilustración 86. Recuerdos. Andreu Alfaro, 1999. Colección del artista.

Por otro lado, Yves Dana nos muestra el paso del tiempo a través de un lenguaje que funde lo ancestral de la piedra con lo moderno. *"La piedra en bruto es una hoja en blanco para el escultor francés Yves Dana. En ella puede hablar, con un ritmo elocuente y cadencioso, del tema central... el inoperable paso del tiempo, que a través de su silencioso discurrir, pule las formas con una suavidad tan decidida como la de los obeliscos*

²⁰² Levine, S. (2005): *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Barcelona, Taschen, p. 117.

del antiguo Egipto, otra de las fuentes de inspiración del escultor. Los monolitos de Dana, al igual que esa "forma originaria" que Brancusi introduce en la escultura del siglo XX, son una muestra de lo inmutable y de lo infinito. En sus piedras y en la articulación de sus trazados, que imitan el grafismo de las tallas ancestrales, conviven un gesto definitivamente antiguo y una actitud radicalmente moderna" (Puerto, 2008)²⁰³



Ilustración 87. Stele XXXXI. Yves Dana, 2003. Galeria Colon XVI, Nueva York.

El uso de la piedra en simbiosis con el medio natural, fue un recurso ya utilizado por Beuys, como es su obra "7.000

²⁰³ Puerto, S. (2008): Erosión y silencio, el espíritu del menhir. *Descubrir el Arte. Año X, nº 112*, p. 10

robles”, una acción iniciada en 1982 en Kassel en la VII Documenta y concluida en 1987, donde Beuys combinó la plantación de cada uno de estos árboles con la colocación cercana de una piedra de basalto, elaborando así, una extensa intervención cuya importancia radica en el proceso y en la concepción de la naturaleza como campo de acción, pero que no deja a un lado el laborioso proceso del trabajo con la piedra, que de modo no casual trabaja el escultor gallego Manolo Paz, recuperando la elementalidad de la piedra, concibiendo intervenciones que recuperan el sentido antropológico de la piedra.



Ilustración 88. Bosque de menhires. Manolo Paz, 1994. A Coruña.

Estas obras nos muestran que la piedra sigue imponiéndose en la actualidad sin perdonar la mediocridad y con una historia que podría ser la del pensamiento de las formas.

Sin embargo, *"lo que puede dar la madera que la piedra no puede dar, es la sensación de haber crecido, mientras que la piedra no crece, es un depósito"* (Moore, 1981)²⁰⁴ Así de contundente nos habla Henry Moore de su materia más cardinal. *Ahora bien, Moore es un tallista* (Wittkower, 1991)²⁰⁵ y es un tallista que lo hace mediante el método artesanal de tallar directamente la madera. Y *"como lo que interesa a Brancusi, a Moore y a muchos otros de sus iguales del siglo XX es la verdad cúbica, para emplear la frase de Rodin, una verdad cúbica que el espectador sólo descubre a través de una multiplicidad de puntos de vista, entonces no podía emplearse el método de talla del Renacimiento"* (Wittkower, 1991)²⁰⁶.

Un método que era artesanal, sí, pero que llevaba a los artistas a realizar figuras de una única vista principal. Los artistas modernos, se alejan del sistema tipo relieve y se aproximan más bien al modo de trabajar del artesano arcaico. Moore, por ejemplo, va completando una etapa tras otra, *"siempre dando la vuelta completa alrededor de la masa"* (Wittkower, 1991)²⁰⁷

Siendo la madera un material accesible, ligero, renovable y esencial para la escultura, en pleno siglo XXI ya forma parte de la historia del arte con un enorme atractivo para los artistas. Observemos pues, obras como las de la artista Mar Solís, que *"dibuja sus formas en el espacio utilizando sinuosos y cálidos fragmentos de madera tallada"* (Puerto, 2009)²⁰⁸

²⁰⁴ Moore, H. (1981): op.cit. nota 60, p. 61.

²⁰⁵ Wittkower, R. (1991): op.cit., nota 153, p. 102.

²⁰⁶ Wittkower, R. (1991): ibid.

²⁰⁷ Wittkower, R. (1991): op.cit., nota 153, p. 97.

²⁰⁸ Puerto, S. (2009): Mar Solís doblaga las líneas. *Descubrir el Arte, año X, nº 120*, p. 7.



Ilustración 89. Los vértices de la vibración. Mar Solís, 2009. ARCO. Madrid. España.

"En el límite entre el cuerpo y la luz vibra el reflejo de lo incorpóreo, de la posible sombra, de un posible dibujo en una nueva superficie. Decantándose infinitas oportunidades para convertirse en mil formas, para poder transformarse en cualquier capricho de la atmósfera" (citado en Puerto, 2009)²⁰⁹, explica ella misma de sus tallas, donde los volúmenes tienen un recorrido intermitente, como si se tratara de la lectura de un libro.

Con la talla en madera los escultores realizan figuras que nos hablan de su presente, ese momento que, sin embargo, aún mantiene el espíritu creador de la composición tradicional del trabajo en madera. Gubias, formones, virutas, vetas, sierras, etc. Siendo un referente importante el escultor gallego

²⁰⁹ Solís, M. (2009): citado en Descubrir el arte, op.cit., nota 209, p 141.

Francisco Leiro, un artista que mantiene vivo el carácter propio del *"corpo aberto (cuerpo abierto), que en la sugestiva medicina popular gallega era alguien capaz de albergar varias voces, dar posada a varias vidas. En realidad, una estrategia futurista de la vida en su lucha contra el horror al vacío"* (Rivas, 2006)²¹⁰.

La obra de Leiro refleja vida y espacio. Un espacio que consiste a la vez en memoria y deseo, con una expresividad narrativa que activa la sutileza de la madera como materia, que encuentra en este artista un intérprete magistral. Además, *"el vacío es muy poderoso e incansable en su producción. El vacío tiene la tendencia a llenarlo todo, como ocurre con los escombros de las minas. El vacío, la jactancia del vacío, tiene en Leiro uno de sus peores enemigos. En su estudio nacen los cuerpos abiertos. Fíjense no ocupan, no pueblan."* (Rivas, 2006)²¹¹

Lo más destacables de sus estructuras es el modo en que las imágenes y las formas se integran en una sola, en lo que a los detalles de texturas y contrastes de color se refiere, por no hablar de la tensión entre las formas. Lo que, por ejemplo Alisa Tager ha hablado con elocuencia del *"austero encanto y de la voluptuosidad de sus figuras como torsos desfigurados y sin miembros"* (Tager, 1992)²¹² que hacen más poderosa si cabe, la excéntrica fluidez de la línea y el vacío, como cualidad que las hace irónicamente hilarantes a un tiempo.

²¹⁰ Rivas, M. (2006): *Leiro: la sutileza del riesgo*. Madrid, Marlborough Graphics, p. 32.

²¹¹ Rivas, M. (2006): *Ibíd.*

²¹² Tager, A. (1992): *Francisco Leiro: recent sculpture*. New York. Marlborough Graphics. P. 2.



Ilustración 90. Sayón I. Francisco Leiro, 2005. Galería Marlborough. Madrid. España.

De todos es conocido el trabajo majestuoso de Henry Moore con la madera, pero no podemos obviar la obra de otros dos grandes artistas Chris Drury, que convierte la madera en vacío habitable y Andy Goldsworthy, un artista que se inspira en la naturaleza y colaborando con ella, establece una obra sutil y transparente pero nacida de un material duro y opaco.



Ilustración 91. Cucko Dome. Chris Drury, 1992. Sussex. Inglaterra.



Ilustración 92. Andy Goldsworthy. 1987, realizando la instalación Ends of Bamboo.



Ilustración 93. Ends of Bamboo. Andy Goldsworthy. 1987. Cortesía de Getty Institute - ArtsEdNet

No podemos cerrar el epígrafe sin hablar de otro material de noble tradición, *"un proceso material que va a evocar ante todo la idea del principio espiritual, de la energía. El gran vigor expresivo que adquiere el bronce, elemento técnico cuya cualidad tectónica primordial va a trascender de forma permanente los valores de lo material para erigirse en ejemplo de la profunda unión entre la tradición de lo sensible del mediterráneo y los elementos morales de una actitud reformadora que es el resultado de un extenso itinerario histórico y cultural"* (Henares Cuellar, 1999)²¹³.

Desde siglos todos los florecientes modelos realizados en bronce, sugieren imágenes que concentran una espiritualidad desbordada por una conjugación de fuerzas místicas y míticas que dan, a estas creaciones plásticas su imponente legendaria.

²¹³ Henares Cuellar, I. (1991): *Técnicas de la fundición artística*. Granada. Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja, p. 96.

Sin embargo, este proceso artístico nacido entre los años 3000 y 1000 a. C., por fechar el largo período en el que se desarrolla progresivamente la fundición en bronce, no ha cambiado mucho hasta nuestros días. Vemos por ejemplo, como artistas tan actuales como Igor Mitoraj o Ginés Serrán, no han variado mucho de los creadores del pasado, como el autor del *Poseidón de Artemisión* de inicios del siglo V a. C.,



*Ilustración 94. Poseidón de Artemisión. Anónimo, inicios del s. V a.C.
Museo Arqueológico Nacional de Atenas.*

Los que hacen los artistas de hoy, es modernizar las leyendas para crear nuevos emblemas. Transforman los héroes del Olimpo en símbolos de unión entre la imagen tradicional y la contemporánea. Demostrando una vez más, que la tradición vuelve a conformarse de un modo contundente en el día de hoy y con una actitud que no parece vaya a atascarse. Igor Mitoraj es un magnífico paradigma que **"recupera el estilo**

escultórico de la Grecia Clásica y de Roma, así como del Renacimiento, y lo traslada a nuestros días por medio de obras colosales que se inspiran en los motivos clásicos, los dioses y los héroes. Aunque se trate de obras modernas tienen todas, un aire antiguo, casi arqueológico.” (Sánchez-Crespo, 2008)²¹⁴.

Sin embargo, aunque sus representaciones nos recuerden ese arte grecorromano lo novedoso, es lo que el mismo autor nos confiesa: *“yo hablo del hombre moderno, no del hombre clásico. No tengo modelos antiguos. Es una reminiscencia. Recuerdo nuestras raíces culturales”* (Mitoraj, 2006)²¹⁵



Ilustración 95. Gambe Alate. Igor Mitoraj, 2002. Mercado de Cracovia. Polonia.

²¹⁴ Sánchez-Crespo, R. (2008): *El mito perdido. Muestra de Igor Mitoraj en Madrid de la mano de la Obra Social de La Caixa*. En red, www.historiaclasica.com. Responsable de operaciones de Autoservicio de La Caixa.

²¹⁵ Mitoraj, I. (2006): *Igor Mitoraj*. En red, www.idealdigital.com. Registro Mercantil de Granada Tomo 924 Libro 0 Folio 64 Sección 8 Hoja GR17840

Ginés Serrán, por su parte, también nos recuerda con sus obras el arte clásico de Lisipo, Praxíteles o Fidias. Con todo, este escultor ceutí, llega aún más lejos al emplear para la fundición de sus obras una técnica empleada en el mundo clásico, la de aleación de 90% de cobre y el resto de estaño, para que perduren entre 8.000 y 10.000 años.

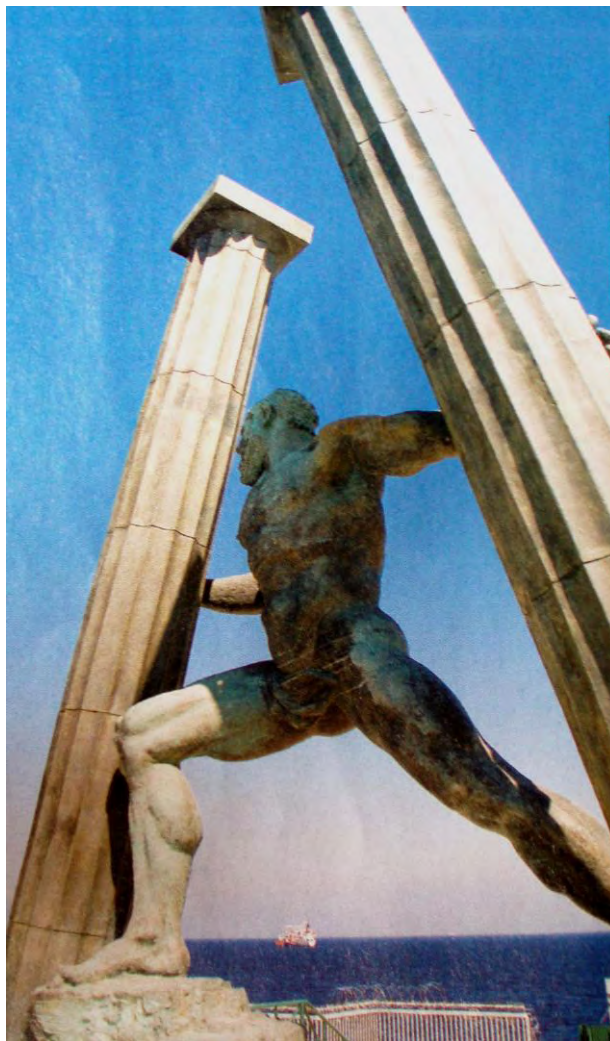


Ilustración 96. Los Hércules y la Unión del Mundo. Ginés Serrán, 2007. Puerto de Ceuta.

Observemos pues, que la escultura tuvo su máximo apogeo en la Grecia antigua, y que posteriormente recuperó su esplendor en diferentes momentos de la historia manteniendo una coherencia de sus principios, hasta que, a finales del siglo XIX, pareció que éstos habían quedado obsoletos, pareciendo que la escultura entonces, había llegado a su fin. En cualquier caso, como nos remite Maderuelo, *"cualquier seguidor de los acontecimientos artísticos de estos últimos lustros quedará perplejo ante la increíble evolución que una de las más antiguas artes ha experimentado en un espacio de tiempo increíblemente corto hasta renacer de sus cenizas y presentar, de forma tan vigorosa y contundente, tal aluvión de novedosas realizaciones que no dejan de sorprender a propios y extraños por su inesperada vitalidad"* (Maderuelo, 1994)²¹⁶

Sin embargo, *"la característica más esencial y diferenciadora de la escultura, frente a las demás artes, es su materialidad, su presencia física como masa, como volumen corpóreo que ocupa un lugar en el espacio. Esta cualidad se ha ido diluyendo a través de una serie de actuaciones"* (Maderuelo, 1994)²¹⁷, actuaciones que han acercado cada vez más la escultura al vacío.

6. REFLEXIONES SOBRE EL VACÍO.

"El vacío se eleva a la categoría de arte. Nada que contemplar, nada que admirar. Y sin embargo, arte, al menos en su vertiente de significado e historia. Ésta es la apuesta,

²¹⁶ Maderuelo, J. (1994): *La pérdida del pedestal*. Madrid. Cuadernos del Círculo. Círculo de Bellas Artes, p. 118.

²¹⁷ Maderuelo, J. (1994): *Ibíd.*

acaso arriesgada de muchos artistas modernos”²¹⁸ Así describen en un artículo aparecido en el periódico El Mundo, las creaciones de varios artistas cuyo tema principal es el vacío. El vacío, como concepto, la nada, ha sido la obsesión de los creadores de todos los tiempos. Con sus propuestas, estos artistas intentan transmitir el vacío como sensación y modificar una experiencia como es la de utilizar el vacío para hacer arte.

Por otro lado, esta idea que ahora parece tan contemporánea lleva años en mano de artistas, críticos o historiadores. Kandinski en 1952, ya nos habla de la desmaterialización artística, ***"al artista no le bastan hoy las formas que resultan demasiado imprecisas. Limitarse a un material exclusivamente impreciso, significa renunciar a otras posibilidades, excluir lo puramente humano y empobrecer sus medios de expresión. Por otro lado, en el arte no existe la forma totalmente material. No es posible reproducir exactamente una forma material (...) El artista consciente, sin embargo, que no se contenta con registrar el objeto material, intenta darle una expresión, lo que antiguamente se llamaba idealizar, más tarde estilizar y mañana se llamará de cualquier otra manera"*** (Kandinski, 1991)²¹⁹.

Acabo con una referencia a Heidegger y la alusión que hace al espacio como vacío. Para este filósofo, ***"el vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la materialización plástica juega el vacío como un acto fundante que busca forjar lugares"*** (Heidegger, 2003)²²⁰ Y, citando una frase de Goethe:

²¹⁸ Artículo aparecido en El Mundo. www.ElMundo.es (2009): ***Tributo al vacío***. Madrid. Unidad Editorial Internet. S. L.

²¹⁹ Kandinski (1991): op.cit., nota 29, p.34.

²²⁰ Heidegger, M. (2003): ***Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio: el arte y el espacio***. Navarra, Universidad Pública de Navarra, p.92

"no es siempre necesario que lo verdadero se materialice, es suficiente si revolotea como espíritu y si produce armonía: si como el sonido de las campanas palpita solidariamente por los aires, para indicar la necesidad de un atento examen de esta problemática" (citado en Cia Lamana, 2001)²²¹

6.1 Aproximación al vacío.

Una de las aportaciones de mayor significación en la escultura de la época moderna, fue la incorporación del hueco. Como hasta entonces la forma escultórica se había desarrollado de un modo compacto revelador como de una lógica racional del volumen en el espacio, el hecho de crear huecos produjo un cambio mental y estético, que según afirma el escultor Mario Rendón, *"es un elemento constante en la escultura actual, pero fue necesario que transcurrieran muchos años para que se tomara en cuenta"* (citado en Gutiérrez Fernández, 2002)²²²

La intrusión del hueco en la escultura abrió las puertas hacia la creación del vacío como forma final. Así se puede sintetizar el resultado del vacío como arte. El vacío se centra *"como concepto determinante para el arte de culturas diferentes y alejadas entre sí por la geografía y el tiempo, como las asiáticas tradicionales y muchas tendencias occidentales modernas"* (Marín Medina, 2001)²²³. Por otro lado, existe una línea de opinión iniciada por el historiador

²²¹ Cia Lamana, D. (2001): Espacio, naturaleza, vacío, como paradigmas para entender el arte. *A parte Rei. Revista de filosofía*, nº 15, p. 1-3.

²²² Gutiérrez Fernández, J. M. (2002): op.cit., nota 17, p. 26

²²³ Marín Medina, J. (2001): El vacío como Forma. *El cultural*, vol. 24-30 octubre.

americano Robert Rosenblum que defiende el nacimiento de la modernidad a partir del espíritu del vacío en artistas del siglo XIX como Rodin, por supuesto, pero también de artistas como Carpeaux que fue precursor de Rodin, a principios del siglo XIX y cuyo prestigio arranca con su obra *Ugolino y sus hijos*²²⁴, aunque es conocido por su grupo *La Danza*.



Ilustración 97. La Danza. Carpeaux, 1865-69. Museo del Louvre de París. Francia.

²²⁴ Jean-Baptiste Carpeaux, citado en p. 178 del documento.

Es evidente que el concepto de vacío no funciona igual entre nosotros y los orientales. Ello origina que parezca, a primera vista, que existen dos vías insuficientemente paralelas. *"Sin embargo, podemos sentirnos convencidos que existe una presencia unificadora, que crece si aproximamos el término de vacío al de espacio vacío o puro como elemento plástico determinante. Esta aproximación se justifica si consideramos que, tanto en Oriente como en Occidente, el espacio se confunde con la materia (Pitágoras), la manifestación del espacio no se puede separar de los cuerpos (Einstein), el espacio es la experiencia misma del hombre (Francastel), la forma es el vacío y el vacío es la forma (sentencia sutra), el vacío es aún más sagrado que la escritura: fuego negro sobre fuego blanco (dicho hebreo), el vacío ha pasado de ser una categoría externa a una interna; se desarrolla en la conciencia o en el corazón (Hisamatsu)"* (Marín Medina, 2001)²²⁵.

Desde esta perspectiva el vacío en el arte de nuestro tiempo ha consumado numerosas aportaciones porque, el vacío, como espacio que se sustrae de la materia, abarca buena parte del arte del siglo XX y del XXI, siendo una técnica de composición tan importante como la materia, y Archipenko será su precursor e innovador, logrando dotar de dinamismo al espacio vacío de la escultura que rodea al espacio lleno. Con él, **"la obra ya no procede de un bloque de materia, sino que es el resultado de presentar huecos y vacíos entre las superficies, dando lugar a una nueva estética de la ausencia de la masa"** (Villegas González, 2004)²²⁶.

²²⁵ Marín Medina, J. (2001): op.cit. nota 223.

²²⁶ Villegas González, C. (2004): El vacío. *HE. Revista Digital "Investigación y Educación"*, nº 7, vol. 3, p. 2-11.

Pero la escultura del vacío no se queda aletargada en la primera mitad del siglo XX, si no que traspasa el tiempo hasta llegar a nuestros días con escultores para quienes, el vacío no es tridimensional, ni volumétrico sino más bien la consideración del mismo como espacio congregador. Sin embargo para poder entender algo mejor la narrativa plástica del vacío, debemos empezar por saber a qué llamamos vacío.

6.2 El vacío filosófico.

"La noción de vacío, en general, expresa una falta o carencia. Es la noción que se opone a lo lleno señalando, generalmente, la ausencia de algún objeto material. Resulta chocante, sin embargo, que siendo una noción negativa, mantenga un papel fundamental en la constitución de lo real. Esto se debe, quizás, a que la noción de vacío mantiene la paradójica condición de ser y no ser, pues a la vez que se concibe como ausencia, se experimenta como realidad objetiva. La definición de vacío como espacio carente de materia resume esta paradoja" (Prada, 2009)²²⁷ Esta idea de vacío tiene al menos 25 siglos de antigüedad y su origen está en los atomistas, los cuales elaboraron una nueva teoría acerca de lo real que hacía compatible el ser material de las cosas con el vacío.

Los atomistas pensaban que todo lo captado por la sensibilidad debía estar constituido por una entidad que llamaron "átomos del ser", que era un conjunto infinito de elementos indivisibles, imperecederos, invisibles, homogéneos

²²⁷ Prada, M. (2009): Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura. Argentina, Nobuko, p.16.

y completos, que se movían en el vacío, ***"por convención lo dulce, lo amargo, lo cálido, lo frío, el color; pero en realidad, átomos y vacío"*** (Demócrito citado en Bernabé, 2001)²²⁸. Aristóteles, sin embargo, negó la realidad del vacío por la realidad del espacio. Para Aristóteles si toda sustancia era materia y forma, el vacío, que no era ni una ni otra, no podía existir. También negó la existencia del vacío con su peculiar concepción del lugar, que entendía como el límite interno del elemento, es decir, si un cuerpo está rodeado por completo de aire, la superficie del aire que encierra el cuerpo forma el lugar. ***"Por tanto, todas las cosas del universo físico, debían encontrarse en algún lugar, menos el universo, que tiene espacio pero no lugar"*** (Bernabé, 2001)²²⁹.

Con Euclides, el espacio abstracto de la geometría se impuso como noción filosófica de vacío. Durante la Edad Media, la noción de vacío se asoció a la renuncia de todo lo necesario para que el hombre pudiera aproximarse a Dios. En la primera mitad del siglo XVII, la concepción cartesiana del mundo redujo todas las cualidades de las cosas a puras relaciones de extensión. Para Descartes la estructura **fundamental del mundo material era la "res extensa"** y con Newton, reapareció la idea de un universo constituido por corpúsculos y por espacio vacío.

Con Hume y Kant, se puso en cuestión la realidad del espacio. La única realidad para David Hume, estaba constituida por los contenidos de la conciencia, y para Kant el

²²⁸ Demócrito (2001): en Fragmentos presocráticos: ***De Tales a Demócrito***, de Alberto Bernabé. Madrid, Alianza, p. 304.

²²⁹ Bernabé, A. (2001): op.cit., nota 228, p. 290.

espacio y el tiempo, no proceden de la experiencia, sino que se aplican a ella y la gobiernan (Gianini, 1982)²³⁰.

En definitiva y conservando los viejos conceptos de materia y vacío pero no utilizándolos para este estudio, llegamos a un discurso que se mantiene más cerca de los mitos que de la realidad. *"Los científicos no han sido capaces de explicar los motivos por los cuales los hombres del calcolítico, a costa de grandes esfuerzos colectivos, levantaron enormes piedras. Oteiza sin embargo, intuyó que aquella Nada que aquellas piedras alzadas ponían en el mundo era la misma Nada que apareció en las obras de Mondrian y Malevich. Una Nada que se encuentra, cabe añadir, en las obras de Chillida, Moore y el propio Oteiza; en la pintura y escritura oriental, en los cuadros de Duccio, Morandi o Motherwell, en los jardines de la ciudad de Kyoto, en los templos excavados de Petra, Lycia, Ajanta o Lalibela, en las excavaciones de Heizer, en los jardines de Noguchi, etc."* (Prada, 2009)²³¹ Con todo ello, queremos expresar que el estudio y la importancia del vacío en el arte, resulta difícil por su extensión y la diversidad de enfoques posibles, por lo tanto, para hacerlo algo más accesible, nuestro enfoque se aleja del filosófico para centrarnos más, en el aspecto escultórico.

6.3 El vacío científico.

Sin entrar en profusión acerca de lo que es el vacío científicamente hablando, si es aconsejable sin embargo,

²³⁰ Gianini Iñiguez, H. (1982): *Tiempo y espacio en Aristóteles y en Kant*. Chile, Andrés Bello, p. 104.

²³¹ Prada, M. (2009): op.cit., nota 227, p. 18.

entender que significa para la ciencia más reciente. Los problemas para entender la verdadera naturaleza del vacío han sido tratados por Álvaro de Rújula, físico teórico del CERN²³², que defiende la idea de que **"el vacío no está vacío, esta es la diferencia entre el vacío y la nada, sorprendentemente, de todas las sustancias conocidas, el vacío es el menos conocido"** (Rújula, 2007)²³³.

Desde un punto de vista cosmológico, el vacío parece tener una densidad de energía denominada **energía oscura** o constante cosmológica, responsable de la expansión acelerada observada en el universo, y desde el punto de vista de la física de partículas, el vacío está impregnado por un campo denominado de Higgs, que es el modelo estándar de esta parte de la física, donde las masas de todas las partículas se generan como resultado de sus interacciones con este campo.

Este campo posee, asimismo, una partícula en concreto, llamada **bosón de Higgs**, que aún no ha sido observada experimentalmente y que representa unos de los mayores desafíos de la ciencia actual, junto con la probabilidad de generar partículas de materia oscura (es decir, del vacío) que han sido observadas de un modo indirecto en el universo. **"Y si le damos una sacudida suficientemente gorda al vacío, entonces lo podemos hacer vibrar. Y las vibraciones del vacío corresponderán a esas partículas que llamamos la partícula de Higgs Así que la partícula de Higgs es una vibración del vacío. Y no tenemos ninguna otra partícula que sea así. Si queremos entender el vacío, que parece lo más sencillo de entender, y**

²³² CERN, es el Consejo Europeo para la Investigación Nuclear en Ginebra. Álvaro de Rújula es además, profesor de física de la Universidad de Boston.

²³³ Rújula, A. (2007): ¿El vacío está vacío? El campo de Higgs y la energía oscura. **ScienceDaily**. Vol. 1995-2009, Científicas LLC. <http://www.sciencedaily.com/releases/2007/05/070510111445.htm>

sin embargo es lo más complicado, tenemos que estudiar si existe esta partícula o no existe esta partícula.” (Rújula, 2007)²³⁴.

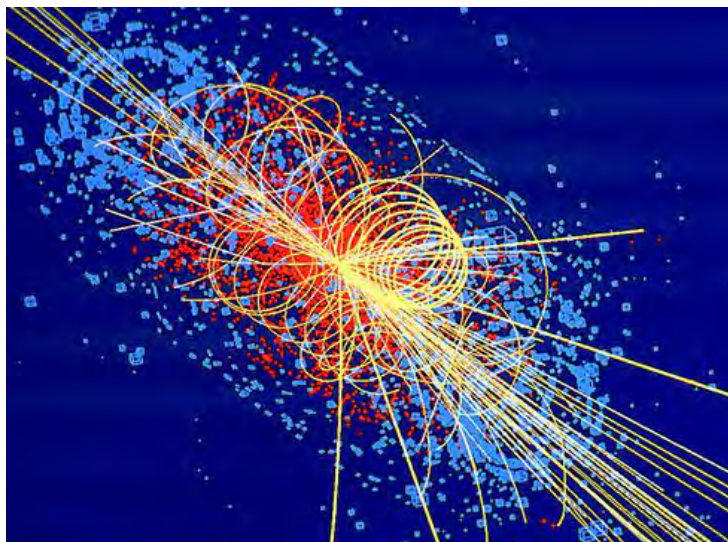


Ilustración 98. Bosón Higgs. Simulación de la producción de un bosón de Higgs en el detector CMS. CERN. Ginebra.

"No obstante, aunque el LHC²³⁵ no encuentre nada, eso también sería muy interesante, porque nos estaría diciendo que no hemos entendido nada acerca del vacío.” (Rújula, 2007)²³⁶ Este tema siempre ha fascinado a los físicos. "Hace un siglo se trataba de éter, la interpretación del vacío como la trama del espacio absoluto, que la teoría de la relatividad envió al garete. El éter no estaba apoyado por ninguna teoría decente. Un siglo después, las nuevas teorías de vacío son lo

²³⁴ Rújula, A. (2008): Entrevista a Álvaro de Rújula. *Muy Interesante*. <http://www.sciencedaily.com/releases/2007/05/070510111445.htm>

²³⁵ LHC: Gran Colisionador de Hadrones, es un acelerador de partículas con el que se pretende colisionar protones con protones, para generar nuevas partículas, entre las que se encuentra el bosón.

²³⁶ Rújula, A. (2007): op.cit., nota 234.

más razonable y mejor comprobado que tenemos” (Rújula, 2008)²³⁷.

Para entenderlo mejor, diríamos que el vacío tiene una entidad por sí mismo pero no está lo suficientemente vacío, sino permeado por una esencia continua, llamada campo y que se le puede hacer vibrar, como a la gelatina, para encontrar unas partículas que serían, si existiesen, el origen de la masa. Es decir, *"saquemos los muebles de la habitación, apaguemos las luces y vayámonos. Sellemos el recinto, enfriemos las paredes al cero absoluto y extraigamos hasta la última molécula de aire, de modo que dentro no quede nada. ¿Nada? No, estrictamente hablando lo que hemos preparado es un volumen lleno de vacío, y digo lleno con propiedad"* (Rújula, 2008)²³⁸



Ilustración 99. Imagen real del rastro que deja un neutrino al interactuar con un electrón. La forma en que estas partículas se combinan dicta la estructura de la materia. CERN. Ginebra

²³⁷ Rújula, A. (2008): El vacío y la nada. *El País*. Vol. Vida & artes. P. 34.

²³⁸ Rújula, A. (2008): op.cit., nota 237.

Por otro lado, un grupo de astrónomos han hallado un gran vacío en el universo, que no contiene galaxias, estrellas, agujeros negros y ni quiera la materia oscura. Se trata de un lugar frío, y cuya única explicación que se conjetura es que carece de materia. Podría tratarse de una paradoja, pero se trata de un hueco gigante que mide más o menos 1000 años luz, es decir, *"Si uno fuera a viajar a la velocidad de la luz se tardaría varios años en llegar a las estrellas más cercanas de la Vía Láctea, pero si uno fuera hasta este vacío y entrara por un lado tendría que viajar 1.000 millones de años para llegar al otro lado"* (Rudnick, 2007)²³⁹

En realidad, esa habitación de la que nos habla Rújula es, en relación con el arte, como la escultura. Y, ese vacío que no lo está, esa quintaesencia que los mismos científicos definen como una substancia activa, contiene algo de lo que no lo podemos vaciar. Por ello, se hace tan atractivo que científicos como artistas, lo investiguen. Porque no sabemos la respuesta. *"El vacío es lo que mejor no entendemos. Ni siquiera comprendemos aún a fondo la diferencia – haberla hayla- entre el vacío y la nada"* (Rújula, 2008)²⁴⁰, y, quienes más cerca estuvieron de ello fueron, sin lugar a dudas, los maestros zen.

6.4 El vacío zen.

"Cuando el Bodhisattva Avalokitesvara, estaba haciendo la práctica profunda del Prajna Paramita. Claramente vio el vacío

²³⁹ Rudnick, L. (2007): Hay un vacío cósmico a 10.000 años luz. *BBCMundo.com*. Vol. Ciencia y tecnología, nº Agosto. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/science/newsid_6963000/6963744.stm

²⁴⁰ Álvaro de Rújula (2008): op.cit., nota 234.

de todas las cinco condiciones. Mitigó así su infortunio y su hondo padecer.

Oh Shariputra, forma aquí solo es vacío, vacuidad es sólo forma; forma es exactamente vacío, vacío es exactamente forma; sensación, concepción, discriminación, conciencia son todos también absolutamente vacíos.

Oh Shariputra, todos los Darmas son formas del vacío, no nacen, no son aniquilados. Sin mancha, sin pureza, sin pérdida, sin ganancia.

Así, en el vacío no hay forma, no hay sensación, ni concepción, ni discriminación, ni conciencia; no hay ojos, ni oídos, nariz, lengua, cuerpo, mente; no hay color, ni sonidos, olor, gusto, tacto, fenómeno; no hay un campo de visión... tampoco región de conciencia; no hay ignorancia, no hay fin a la ignorancia... no hay vejez, ni muerte, y no hay final de la vejez ni de la muerte; no hay sufrimiento, ni causa de sufrimiento, ni aniquilación, ni sendero; no hay sabiduría, no hay ganancia y es así que El Bodhisattva vive en Prajna Paramita sin impedimentos en la mente, sin impedimentos, por lo tanto no hay temor, mucho más allá de los pensamientos engañosos, esto es Nirvana.”(en Sherab, 2003)²⁴¹

La forma es vacío y el vacío es forma es lo que nos dice el Sutra Prajna Paramita Hridaya, el llamado Sutra del Corazón, el texto budista mas profundo y difícil. Este sutra del budismo zen que se dice representa las enseñanzas mas altas de Buda. El zen, que es famoso por no creer en nada, sostiene la realidad de creer en el vacío.

²⁴¹ Sherab, Khenpo Palden Rinpoché (2003): *El sutra del corazón. texto tibetano y traducción*. Barcelona. Kairós, p. 54.

Pero, ¿qué es, entonces, el vacío? Si tomamos el ejemplo de una copa que no contiene nada, lo que vemos allí es que está vacía y es vacía. Sin embargo, ¿realmente está vacía? No realmente, está llena de aire, luz, radiaciones, gases, etc. Luego, nunca esta vacía.

Es lo mismo que nos enseñaba el científico español, Álvaro de Rújula con el ejemplo de la habitación²⁴², y con esto queremos decir, que tanto la filosofía budista como la ciencia más pura, coinciden en sus preceptos acerca del vacío. De este modo, podemos conjeturar acerca del hecho, que vacío significa falta de esencia o de realidad, la no existencia de las cosas del mundo. No se niega, desde luego, su existencia, se niega su esencia permanente e independiente, de eso es que están vacías.

"Decía Nagarjuna, el gran filósofo indio del siglo II, que los niños crecen porque son vacíos, si no lo fueran estarían estáticos, tal como los vemos permanentemente, y no crecerían. Los niños son impermanentes, como todo lo demás, y su existencia esta basada en causas y condiciones que los llevan a crecer, vivir y morir, como todo lo demás. Esa es la realidad última. Su doctrina del vacío sostiene que todas las cosas son condicionadas, de modo que no es posible encontrar nada en el mundo que tenga una naturaleza propia. Esa falta de naturaleza propia es lo que las convierte en vacías. Pero lo más sobresaliente de esta doctrina es que las palabras que la ponen de manifiesto se consideran a su vez vacías. Así, el discurso de la vacuidad es tan vacío como las cosas mismas" (Salazar, 2008)²⁴³

²⁴² Texto comentado en la p. 182 del documento.

²⁴³ Salazar, J. (2008): *EL vacío (Sunyata)*. Comunidad Zen Dominicana. http://zendominicano.blogspot.com/2008/12/el-vacio-sunyata_1897.html



Ilustración 100. Enso. Torei, 1995. Publicado por John Stevens en Sacred Calligraphy of the East. Boston and London. Shambhala.

Como en la ciencia, en la filosofía también nos encontramos con conceptos insoslayables, en cuanto nos proponemos en alguna medida observar la manera en que el zen ha concebido el vacío. Además del contenido filosófico-religioso que implica, rige un mecanismo de todo un conjunto de prácticas artísticas, desde la pintura a la música. Por ello, nos centraremos a partir de ahora en el vacío artístico, que es en realidad el que nos llevará a la idea final del vacío escultórico.

Ya hemos visto como el vacío participa de modo fundamental en la ontología taoísta. Es, en realidad, el fundamento de esta filosofía. Resumiendo mucho, el vacío

nace del cosmos, del cual emana la vida, y por lo tanto, representa el origen.

Tras haber afirmado la importancia del vacío en la filosofía taoísta, destacamos la importancia del papel que desempeña en los distintos ámbitos del mundo material, en el que se encuentra el arte. ***"El vacío no es solamente el estado supremo hacia el cual se debe tender; concebido él mismo como una sustancia, se discierne dentro de todas las cosas, en el seno mismo de sus sustancias y de sus mutaciones"*** (Cheng, 2005)²⁴⁴.

El vacío es plenitud porque permite que todas las cosas alcancen su verdadera plenitud, es decir, se convierten en inagotables, ***"la gran plenitud es como vacía; entonces es inagotable"*** (Laozi en Cheng, 2005)²⁴⁵.

En el orden de lo real, el vacío tiene una representación concreta: el valle. Es hueco y aparentemente vacío, pero hace crecer y nutre todas las cosas. Lleva todas las formas en su seno y las contiene sin dejarse nunca desbordar ni extinguir. ***"El espíritu del valle por siempre está vivo; en él se habla de la Hembra misteriosa. La hembra misteriosa tiene una abertura de donde salen el cielo y la tierra. El imperceptible chorro fluye indefinidamente; se bebe de él sin jamás agotarlo. (El espíritu baja al valle y vuelve a subir, es el aliento; espíritu y valle están abrazados, es la vida)"*** (Laozi, 2009)²⁴⁶.

²⁴⁴ Cheng, F. (2005): op.cit., nota 103, p. 84.

²⁴⁵ Cheng, F. (2005): Ibíd.

²⁴⁶ Laozi (2009): ***Tao Te King***. Edición de Richard Wilhelm. Barcelona. Sirio, p. 78.



Ilustración 101. Paisaje. Juran. Museo del Palacio de Taipei.

En el orden de lo artístico, el vacío se puede representar por medio de la forma y el volumen, siguiendo unos patrones que los artistas zen realizan en sus pinturas precisamente, para representar la tridimensionalidad sin estar. **"Los antiguos decían que una roca dibujada tiene que verse por tres lados"** (Mo Shilong citado en Cheng, 2005)²⁴⁷, con ello nos muestra que la pincelada, al igual que la escultura, tiene que tener anverso y reverso, vacío y lleno. Un artista debe ser capaz de mostrar ambas cosas desde todos sus lados. En una obra plena, lo importante es variar la combinación; **"que lo**

²⁴⁷ Cheng, F. (2005): op.cit., nota 103,, p. 184.

compacto y lo concentrado alternen con lo hueco y lo fino" (Bu Yantu citado en Cheng, 2005)²⁴⁸.

En la representación de las formas, lo importante es saber cultivar el arte de no mostrarlo todo para mantener viva la fuerza y la eficacia, al mismo tiempo que el misterio queda intacto. Es decir, recurrir a la interrupción entre materia y nada, ya que por omisión total o parcial de las formas, se llega a sugerir con mayor interés lo fascinante de la obra total. Como nos enseñan los maestros zen, *"las cosas deben estar a la vez presentes y ausentes, sólo se ve la parte de arriba o de abajo. De las hacinas o de los terraplenes, mostrad tan sólo una mitad; de las chozas y de los pabellones, señalad tan sólo una pared o una cornisa"* (Wang Wei citado en Ryckmans, 1984)²⁴⁹. Incluso, Matisse en su libro *Escritos y opiniones sobre arte* ya nos comenta como había notado *"en las obras de los orientales que el dibujo de los vacíos que dejaban alrededor de las hojas contaba tanto como el dibujo mismo de las hojas. Que entre dos ramas cercanas las hojas guardaban mayor proporción con las de la otra rama que con las hojas de la misma rama"* (Matisse, 1993)²⁵⁰.

Con todo, en la ejecución de las formas, aunque el objetivo sea llegar a un resultado absoluto, *"todo el arte de la ejecución reside en los intervalos y las sugerencias fragmentarias"* (Cheng, 2005)²⁵¹, lo que implica que en una obra hay que incluir partes vacías que, sin embargo, estén ligadas entre sí. De este modo, cuando se alcanza la forma

²⁴⁸ Cheng, F. (2005): *Ibíd.*

²⁴⁹ Ryckmans, P. (1984): *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Tratado de Shitao. Michigan. Hermann, p.156.

²⁵⁰ Matisse, H. (1993): *Escritos y opiniones sobre arte*. Barcelona. Debate, p.93.

²⁵¹ Cheng, F. (2005): *op.cit.*, nota 103, p. 75.

completa, estas ausencias no impiden que la mirada se concentre en una obra entera, ya que no es necesaria la imagen completa para que resulte una pieza íntegra. El doble aspecto visible-invisible es lo que ejerce un infinito poder de atracción.

Bu Yantu, nos enseña que *"el paisaje que fascina a un pintor debe incluir al mismo tiempo lo visible y lo invisible. Todos los elementos de la naturaleza que parecen acabados están en realidad ligados al infinito. Para integrar lo infinito en lo finito, para combinar visible e invisible, es imprescindible que el pintor sepa sacar partido del juego lleno-vacío del que el pincel es capaz, y de concentrado-diluido de que es capaz la tinta. Puede empezar por el vacío y hacerlo desembocar en lo lleno, o a la inversa (...) No olvidar que el encanto de mil montañas y diez mil valles reside en los virajes disimulados y las junturas secretas. (...) Se trata de una presencia sin forma pero dotada de una infalible estructura interna. ¡No bastaría con todo el arte de lo visible-invisible para restituirla!"* (Bu Yantu citado en Cheng, 2005)²⁵²

Si concebimos la materia como el vacío originario con el que todo se comienza, la primera acción sobre ella es como el acto de separar el cielo de la tierra, y las siguientes, que van generando paso a paso todas las formas, son como metamorfosis múltiples de la primera actuación. Y, finalmente, la obra acabada será el grado supremo de un desarrollo por el cual las cosas vuelven al vacío originario que es lo que gobierna el pensamiento de todo artista zen, siendo ése acabado el estado supremo, el vacío puro. Ciertamente, la obra está sobre la materia, pero también fuera de ella, y esos

²⁵² Cheng, F. (2005): op.cit., nota 103, p. 76

vacíos son los que prolongan y purifican la totalidad de lo creado. Lo más difícil es concentrar los esfuerzos en el espacio donde está ausente la materia. Esta es la quinta dimensión.

CAPÍTULO III. GÉNESIS. ANTECEDENTES ESCULTÓRICOS Y VACÍO PRIMIGENIO

7. LA SIMIENTE ESCULTÓRICA. GÉNESIS CREATIVA

Cualquier estudio sobre arte que prescindiera de la humanidad primitiva y sus primeras conquistas artísticas, sería incompleto. Pero además, hablar del hueco escultórico como evolución hacia el vacío y despreciar sus orígenes más primigenios sería una disertación fútil. Incluso en nuestro presente más actual nos encontramos unidos a nuestro pasado más remoto. Trabajar la piedra, el barro, o la madera constituye la más antigua ocupación del hombre, quizás desde el Neandertal, sin embargo, las realizaciones técnicas más sobresalientes surgen en Egipto que acometió una materia dura para realizar sus obras, al tratarse del único elemento que guardaba en su vientre la tierra negra de su región. Factor que no impidió el compromiso de realizar esas monumentales creaciones a modo de titánicas cajas vacías donde guardar el alma.

No obstante, fue Grecia desde sus primeros tiempos, la que se constituyó como madre del arte y de las técnicas que desarrolló de un modo glorioso y colocando al arte estatuario, en una esfera cardinal para toda la producción posterior del arte. Y, posiblemente, esta fuera la razón, por la que Roma no

conoció importantes innovaciones en escultura, salvo en materia de copias de las obras maestras griegas. Roma reinventó Grecia como herederos directos de los etruscos, excelentes trabajadores del bronce. Así, Grecia aportó a la historia de la escultura una magnífica estatuaria espacial en mármol, los etruscos una valiosa labor del bronce en hueco y Roma su gran ingenio.

Pero todos ellos, realizaron una asombrosa tarea con la escultura expedita en su volumen y forma. Unas veces como hueco interno, otras como vacío envolvente, pero sobretodo como *"un productor que no ha sido producido, un transformador que no ha sido transformado (...) el productor-transformador produce y transforma, se hace sensible, reviste figuras, llega a tener inteligencia, adquiere energías, actúa y domita, mientras sigue siendo siempre él mismo."* (Lie Tse, 2003)²⁵³

7.1 Los pueblos prehistóricos. Creadores espirituales

El arte no se contenta con adornar, sino que organiza utilizando lo imaginario para establecer simbólicamente lo real, y en este contexto, es significativo resaltar la importancia del agujero organizado por el arte desde la prehistoria. Françoise Regnault nos plantea como Lacan considera al arte como un modo de organización del vacío, estableciendo que la Cosa, se situará entre lo real y el simbólico. *"Si la cosa (...) está representada por el vacío, estamos del lado de la lógica de lo real; si está representada por otra cosa, estamos del lado del*

²⁵³ Lie Tse, (2003): *Tratado del vacío perfecto*. Palma de Mallorca. José J. De Olañeta, Editor.

arte" (Regnault, 1995)²⁵⁴. De este modo, divide la historia del arte en una doble disposición, la del arte del vacío, donde se puede definir el arte primitivo; y la del arte contemporáneo de la ciencia.

Pero, *"en qué consiste lo que Lacan llama este modo de organización en torno a este vacío (...) la metáfora del alfarero se impone aquí, es decir, que se moldea una vasija en torno al vacío (...) Pero entonces se plantea la cuestión aplicada al arte: ¿Dónde vamos a reconocer este vacío en torno al que se organiza el vacío? ¿Vacío del vaso? ¿Vacío del templo? (...) ¿Vacía una sinfonía de Beethoven?"* (Regnault, 1995)²⁵⁵. En definitiva, en el arte, el vacío no es sólo una función espacial, sino simbólica. El vacío es del orden de lo real y el arte utiliza lo imaginario para organizar simbólicamente lo real. El vacío, por lo tanto, posibilita los descubrimientos ya que estimula la creatividad e incita la búsqueda. Cronológicamente, el hombre del neolítico, aporta la creación del vacío mediante la arcilla y la conversión, de ese vacío en soporte de expresión artística.

7.1.1 El volumen simbólico

El concepto de volumen se puede describir como un espacio ocupado, que los ojos perciben como forma y que tiene su origen más simbólico en el umbral del arte del hombre cazador. Un hombre, que pronto descubrió que para elaborarse el más rudimentario útil, no le bastaba con someterlo a presión, por muy fuerte que ésta fuese; era preciso golpearlo de un modo insistente. El ritmo de la fuerza es lo que le dio un

²⁵⁴ Regnault, F. (1995): *El arte según Lacan*. Barcelona, Eolia, p. 293.

²⁵⁵ Regnault, F. (1995): op.cit., nota 254, p. 309.

impulso mayor. La manera de ver, de hacer, de sentir las cosas inteligiblemente y constituyendo un orden, le proporcionó además, un placer que le llevó más allá de los límites de lo útil, encaminándolo hacia un arte en marcha y hacia el primer escultor de la historia en la etapa más primitiva de nuestra existencia.

Analizando la producción artística del hombre, observamos *"el nacimiento de lo sensible a partir de lo no sensible, el germen de la acción generadora apacible del cielo y la tierra, los antiguos sabios distinguieron en ello las fases siguientes: gran mutación, gran origen, gran comienzo y gran flujo. La gran mutación es la fase anterior a la aparición de la materia tenue (...). El gran origen es la fase de la materia tenue. El gran comienzo es la fase de la materia palpable. El gran flujo es al fase de la materia plástica"* (Lie Tse, 2003)²⁵⁶. De este modo, el hombre pasó del hallazgo a la experiencia, y de ésta a la creación, lo que le permitió llegar al conocimiento de existencias ocultas dotas del mágico poder que siempre acompañaba a sus actividades. Así, comprendemos el progreso continuo, lento e interrumpido que nos lleva desde las piedras megalíticas hasta las más pequeñas obras de arte.

Es cierto, que los primeros volúmenes son los útiles tallados en piedra de sílex que evolucionan en formas y tallas caracterizando los diversos estados de cultura, pero no como formas artísticas. El arte como tal arranca con el sentimiento artístico del hombre, manifiesto de manera clara en las esculturas propiamente dichas, con un instinto estético innato de los autores que supieron aprovechar formas o sinuosidades de la piedra para sacar el sentido escultórico de la pieza, *"el*

²⁵⁶ Lie Tse (2003): op.cit., nota 253, p. 164.

artista, en plena facultad de visión creadora debió vagar por la bóveda aún virgen, hasta ver bien precisada en la piedra cada una de las formas de los animales que aspiraba a representar” (Rafols, 2001)²⁵⁷.



Ilustración 102. Bisonte encogido que vuelve la cabeza. Anónimo. 14.000 años. Altamira. España.

El primer hueco realizado por el hombre con un sentido propio, fue el realizado sobre la tierra revestido de piedras para conservar algo más valioso, el fuego. Al prestar atención a la tierra endurecida en derredor de las fogatas, comenzó a trabajar con el barro, moldear y luego mediante la cocción sobre el fuego, lograr piezas de alfarería, vasos, vasijas y recipientes, que a la vez les servían para cubrir sus necesidades. El poder conservar este elemento, sin duda, supuso un cambio radical, una mejora de vida en todos los sentidos. Para que nos hagamos una idea de ello, lo cambió todo. Fue un progreso fundamental porque permitió otros

²⁵⁷ Rafols, J. F. (2001): *Historia del arte*. Barcelona, Optima, p. 305.

progresos que a su vez abrieron la vía a otros progresos, entre ellos la realización de la cerámica, que es donde se muestra tal vez, mejor el sentido artístico del hombre neolítico, ya que además poseía la estética de decorarla con motivos incisos.



Ilustración 103. Vaso campaniforme. Cerámica prehistórica. Necrópolis de Monte Bajo. Alcalá de los Gazules. Cádiz.

Con el neolítico, todo cambia. El modo de vida basado en la caza desaparece para dar paso a una sociedad agricultora, cuyo desarrollo dejaba menos tiempo libre que la caza, por lo que los logros de los artistas no fueron simplemente, el

resultado de una ociosidad sino que surgieron de la naturaleza de su sociedad, su tecnología y sus creencias, donde la tierra se convierte en instrumento de trabajo y vida, y por ello los volúmenes creados con barro terminan siendo volúmenes huecos con una funcionalidad utilitaria, pero también con un simbolismo mágico y artístico que sirve para diferenciar pueblos o culturas por la forma del modelado y la decoración.

Las vasijas se fabricaban mediante dos técnicas: el modelado, cogiendo un trozo de arcilla y modelando con la mano; y el urdido, superponiendo tiras de arcilla unas sobre otras. Pero en ambos casos utilizando el hueco como punto culminante y pleno. Incluso, su modo de trabajar la arcilla era colocando el barro sobre los huecos de las piedras, para sacar las formas cóncavas.



Ilustración 104. Colocación del barro sobre huecos en las rocas para su modelado. Taller de cerámica prehistórica. Centro Algaba. Málaga.



Ilustración 105. Modelado a pellizco y con churros. Conservando como sostén principal el hueco.

Aunque no sabemos a ciencia cierta, cómo empezó el arte, si podemos asegurar que en este tipo de obras plásticas, se concentra y define la espiritualidad del hombre primitivo, siendo con ellas, que el hombre realizó un enorme progreso. No obstante es el dolmen el que marca el principio de una evolución gradual que se desenvuelve en una serie de monumentos más complejos.

7.1.2 Los huecos megalíticos

El hombre prehistórico encuentra en los cantos rodados sus primero volúmenes simbólicos. Los elige porque su apariencia natural les sugiere la forma que desea y que ha imaginado su mente. Esta elección nos está conduciendo a una estética y por lo tanto constituye un primer intento artístico. Sin embargo, son los monumentos megalíticos lo que han sido, sin duda, una las manifestaciones que más ha llamado la atención en torno al espacio y los huecos. Probablemente debido al carácter mágico y extraño de los mismos. Sea la hipótesis que sea la que tenga la explicación de

ello, lo cierto es que estos espacios creados por grandes bloques de piedra, forman poderosas estructuras cuyos agujeros constituyen enigmáticos huecos escultóricos.

"Todos sabemos que existen hermosos edificios y que algunos de ellos son verdaderas obras de arte; pero rara es, en todo el mundo, la construcción que no haya sido erigida con algún fin determinado. Los que emplean estos edificios como lugares de culto, esparcimiento o vivienda, los juzgan ante todo y principalmente según su criterio de utilidad. Pero a parte de esto, puede gustarles o no el diseño, la proporción de su estructura, y apreciar los esfuerzos del buen arquitecto para construirlos, no solo de manera práctica, sino correcta. En el pasado, la actitud con respecto a los cuadros y las estatuas fue, con frecuencia análoga. (...) no somos aptos para comprender el arte de otro tiempo si ignoramos completamente los fines a que sirvió. Cuanto más retrocedemos en la historia, más definidos, pero también más extraños, son esos fines a los cuales se suponía que el arte tenía que servir." (Gombrich, 1990)²⁵⁸

Existen una serie de medidas específicas, desde los griegos llamada geometría, que guardan unas proporciones y una dirección universal, que al encontrarse en tantas culturas necesariamente, ha de reflejar una realidad. Una realidad que existe desde las construcciones megalíticas hasta las más modernas construcciones orgánicas. Estos patrones han pasado como medidas empíricas, conceptuales, matemáticas, naturales o arquitectónicas en todas las épocas.

Casi todos los pueblos antiguos crearon sus espacios sagrados siguiendo de forma meticulosa unas medidas correctas, ya fuera por el movimiento mismo de los cuerpos celestes como por las

²⁵⁸ Gombrich, E. (1990): op.cit., nota 129, p. 95.

estaciones. El caso, es que las construcciones megalíticas guardan unas proporciones en sus huecos que denotan esa aplicación de “geometría sagrada”.



Ilustración 106. Menhires de Callanish. 1800 a.C. están dentro de las primeras piedras que midió Alexander Thom.

"Las condiciones fundamentales de un espacio sagrado han sido siempre una arquitectura adecuadamente proporcionada, una ubicación en el lugar correcto y una orientación en la dirección adecuada. Observémoslas en orden inverso. La dirección hacia la que se orienta un edificio sagrado ha sido siempre un asunto clave. (...) Los monumentos megalíticos como Stonehenge, en Inglaterra, dispuesto al nordeste (...) están colocados en relación con otros monumentos cercanos siguiendo las denominadas líneas ley e incorporan, a menudo, alineamientos astronómicos relacionados con el sol y la luna." (Skinner, 2007)²⁵⁹ Con ello, decimos que los vacíos creados entre dolmen y dolmen, no son aleatorios. La representación de los huecos es tan principal como el conjunto en sí, pues ellos son los que en realidad forman la construcción.

²⁵⁹ Skinner, S. (2007): op.cit. nota 168, p. 111.



Ilustración 107. Alineamientos de menhires.

Observamos por tanto, como desde el primer momento en las manifestaciones artísticas del hombre ha influido la actitud hacia el espacio, evidentemente porque el hombre adquirió antes una comprensión del espacio que del tiempo. En las percepciones del hombre prehistórico, el sentido del vacío ejercía una supremacía absoluta y alcanzó su excelencia más profunda con la construcción de los monumentos megalíticos donde, la noción de lo vacío se forma gracias a una concepción ligada a sus actitudes hacia el cosmos, los valores eternos y lo mágico. Por ello, aunque en un principio pueda parecer poco probable, la evidencia sugiere que existía un sistema de medición uniforme que se extendía por una amplia variedad de culturas que amparaba una distancia lógica y mágica entre huecos.

Los primeros investigadores sobre el tema, como el profesor Alexander Thom, concluyen como en todas estas estructuras megalíticas se ha utilizado para su emplazamiento una medida

concreta, que fue llamada “yarda megalítica” y a la que Thom equiparó a 0,8296 metros, es decir 82,96 centímetros.²⁶⁰ Estas conclusiones llegan, cuando al observar las piedras desde una posición entre el observador y el horizonte y, alineando el borde superior con las montañas y el paisaje del horizonte, el encaje es exacto en una dirección específica. Lo que constituye una asombrosa prueba visual de la intención deliberada de los constructores, e indica que los lugares sagrados antiguos deben estudiarse asociándolos conjuntamente con el cielo y el entorno natural que los rodea.



Ilustración 108. Vista de Stonehenge. Inglaterra.

Este profesor de ingeniería, descubrió, entre otras cosas, que la planta de los círculos de piedra no era exactamente circular, sino una forma geométrica cuidadosamente construida.

²⁶⁰ Alexander Thom, profesor de ingeniería que midió e interpretó numerosos enclaves megalíticos de Gran Bretaña y Francia. Sus trabajos no dejan lugar a dudas sobre el interés que los antiguos constructores dedicaban no solo a la astronomía sino también a sutiles cálculos geométricos y matemáticos, todo lo cual ha servido para sentar las bases de la llamada arqueoastronomía. Descubrió, entre otras cosas, que la planta de los círculos de piedra no era exactamente circular, sino una forma geométrica cuidadosamente construida, en donde se utilizó una unidad de medición básica



Ilustración 109. Vista aérea de Stonehenge. Inglaterra.

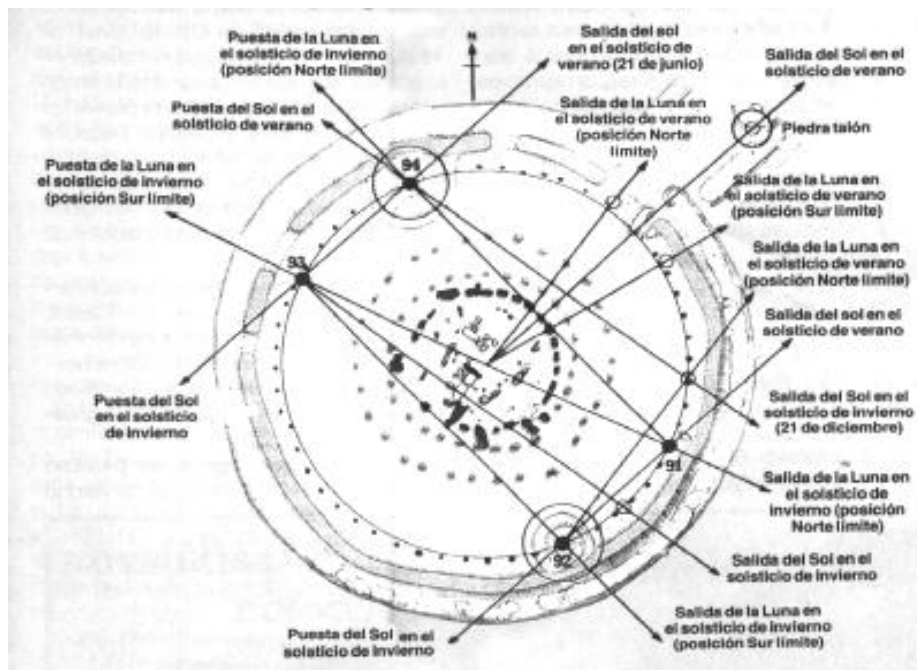


Ilustración 110. Plano de Stonehenge.

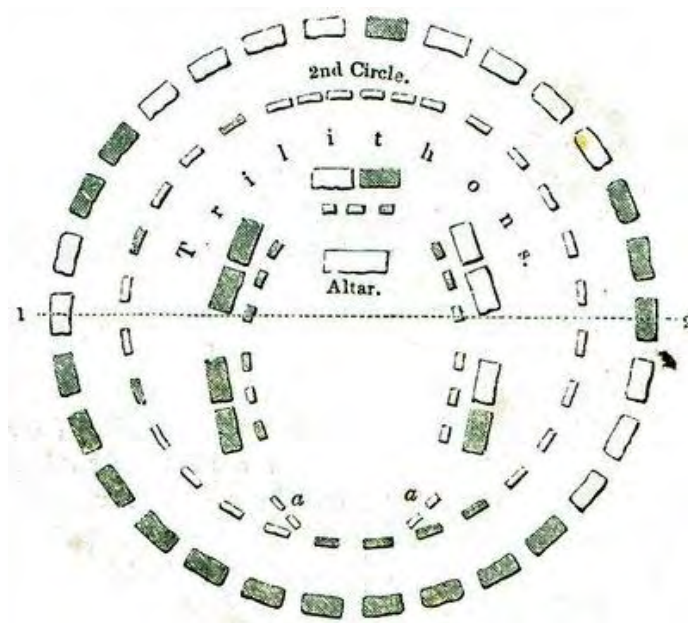


Ilustración 111. Planta de Stonehenge.

La importancia de los huecos en este tipo de construcciones podemos observarla de un modo bastante certero, en la minuciosa colocación de los monolitos conformando arcos simétricos dispuestos en forma de herradura, o en los llamados "agujeros de Autrey" que rodean el segundo círculo de la construcción de Stonehenge.

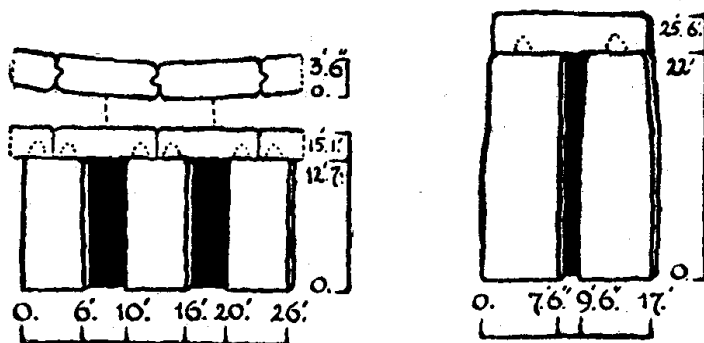


Ilustración 112. Distribución de los huecos que forman los arcos.

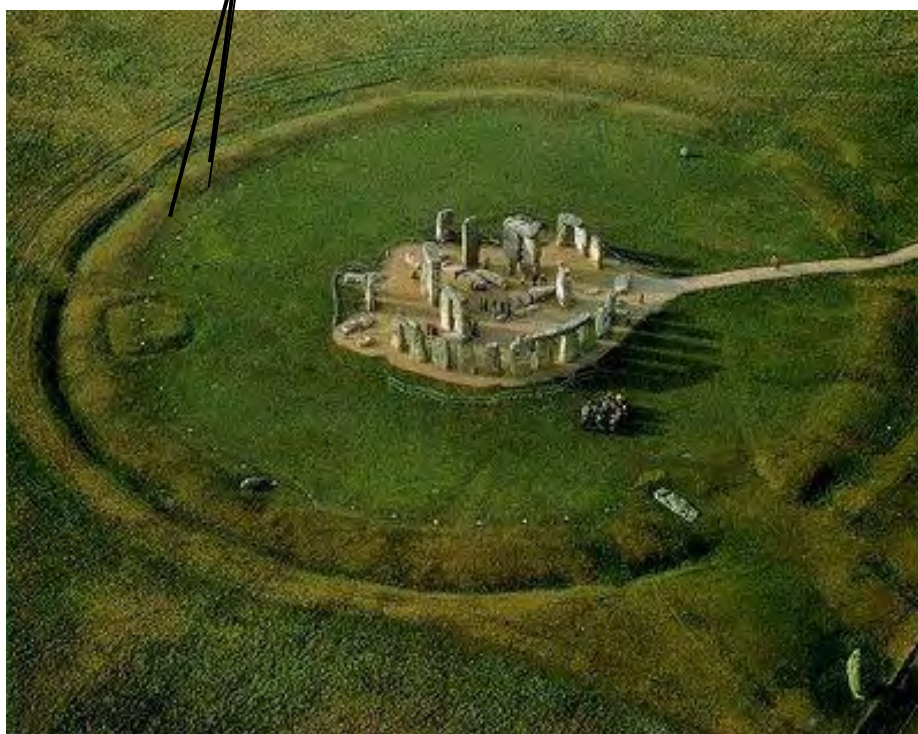
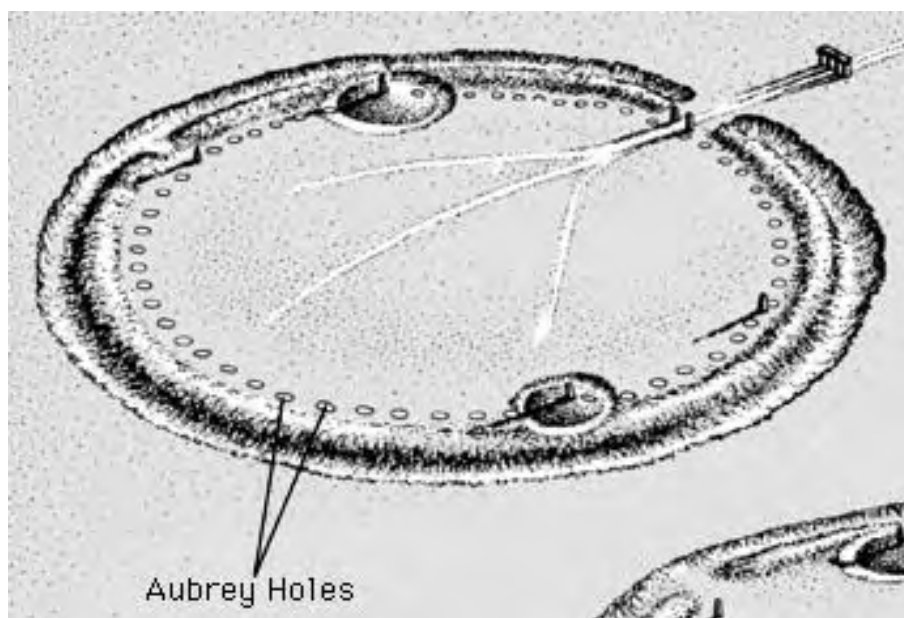


Ilustración 113. Agujeros de Aubrey

Además de las posibilidades astronómicas de estas construcciones, todo deriva a que son lugares en los que aún puede contemplarse, aunque muy deteriorado, un auténtico paisaje sagrado neolítico distribuido conforme a pautas geománticas. Es decir, muchas de estas piedras forman, como en Carnac, triángulos pitagóricos con una relación 3-4-5 o en la razón 7-11-13.



Ilustración 114. Alineaciones de Carnac. Francia.

Por supuesto, al ser la prehistoria el estadio prearquitectónico de la evolución humana, debemos también reseñar que existe una opinión contraria a la descrita anteriormente, que mantiene que el arte primitivo carece totalmente de composición, siendo por lo tanto, incontrolado, arbitrario y caótico. El paleontólogo vienés, Moritz Hoernes afirma que el arte prehistórico *"da una impresión de multiplicidad sin orden ni dirección, de libertad indisciplinada e incapaz de obtener resultados porque carecía de la tradición firme y la seguridad que da la estricta observancia de los principios de un estilo"* (Leroi-Gourhan, 1984)²⁶¹.

²⁶¹ Leroi-Gourhan, A. (1984): *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Madrid. Istmo, p.74.

Anteriormente ya había rechazado, el arquitecto Iñigo Jones, que la idea de tales estructuras pudieran haber sido levantadas por los indígenas pues los antiguos britanos eran notablemente ignorantes, como nación totalmente adicta a las guerras y nunca se dedicó al estudio de las artes, ni ocupó su mente con ningún tipo de excelencia artística, declarando, por tanto, que Stonehenge había sido levantado por los romanos con una mezcla de estilo corintio y etrusco y posiblemente construido durante el reinado de los Flavios (Sterling, 1998)²⁶².

Por su parte, el médico de Carlos II, cuestionó la teoría de Jones y argumentó que Stonehenge había sido construido por los daneses para ser una corte real o un lugar para coronaciones reales, precisamente por la forma de corona que tiene la arquitectura (Sterling, 1998)²⁶³. A estas hipótesis se sucedieron muchas más, tal vez por la significación que tienen todos estos monumentos megalíticos con la astronomía, donde cualquier teórico puede ver expresadas sus conjeturas. Sin embargo, los estudios posteriores que se han llevado a cabo, por ejemplo con dibujos y pinturas prehistóricas, reflejan que sí tenían sentido estético, pues existen animales con proporciones que guardan la sección áurea.

Sea como fuere, lo cierto es que los hombres primitivos tuvieron una concepción espacial que manifestaron en todas sus construcciones, ya sea por medio de las distancias entre piedras o por los vanos que forman, lo cierto es que son los primeros huecos de la historia. Agujeros que en la actualidad siguen nutriendo a artistas como Oteiza, Drury, Manolo Paz o cualesquiera, de los artistas del Earth Works, que han representado y representan obras de arte cuya principal herramienta es el vacío.

²⁶² Sterling, B. (1998): *Mirrorshades. Una antología ciberpunk* Madrid. Siruela, p. 178.

²⁶³ Sterling, B. (1998): *Ibíd.*

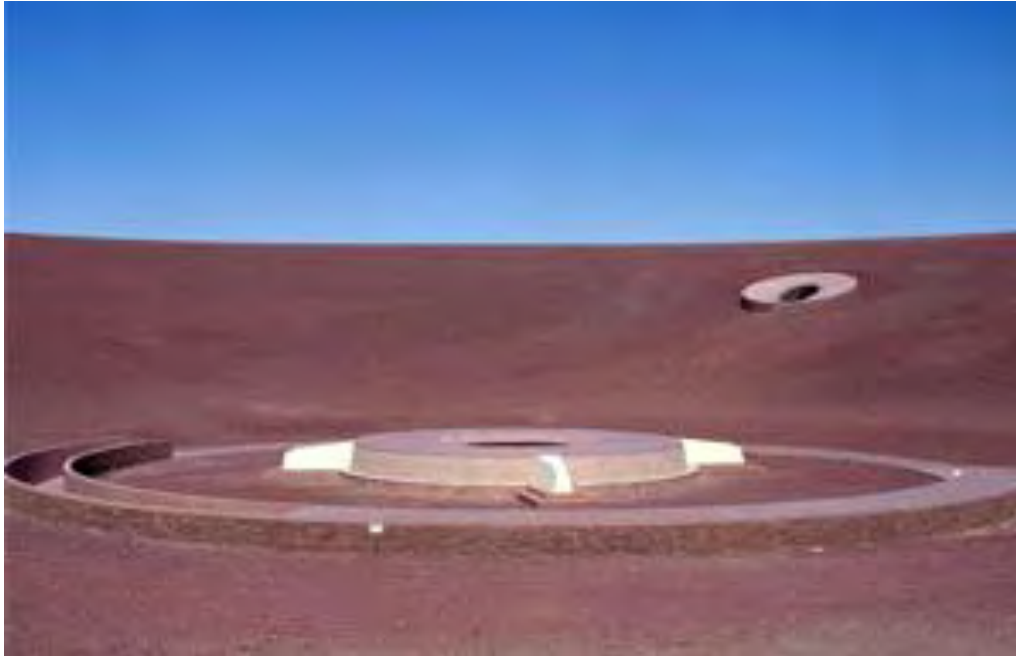


Ilustración 115. Roden crater. James Turrell, 1977. Desierto de Arizona, EE. UU. Fotografía de Florian Holzherr.

Es importante advertir no obstante, que aunque *"toda la historia del arte no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias"* (Gombrich, 1990)²⁶⁴ como bien nos dice Gombrich, si que hubo una aceleración en las artes que nos condujo hacia una existencia más complicada, orientada en el sentido de una mayor y mejor utilización de los recursos puestos al alcance del hombre. Y es esta fiebre dinámica la que constituye una civilización, que se puso en marcha en un momento determinado para asentarse en una tierra donde se cimentó un pueblo llamado de la Tierra Negra, Egipto.

²⁶⁴ Gombrich, E. H. (1990): nota 129op.cit., nota 130, p.178

7.2 Los pueblos de la tierra negra. Creadores de lo eterno.

Con su propio enriquecimiento se habrían contentado los egipcios, si no fuera porque en el mundo se habían inventado los metales y ello no los tenían en abundancia. Las pocas posibilidades que les ofrecía su suelo de encontrar suficiente metal para crear sus obras, les sugirió la creación de objetos mucho más ambiciosos. Si en su tierra no había más que piedra, compensarían la falta de materiales adecuados con lo que les sobraba, destreza e ingenio.

Nos encontramos, entonces, ante los más soberbios receptáculos para la eternidad, una cobertura para el camino hacia un vacío que gira en torno a la muerte, tan presente siempre en la vida de los egipcios. *“Cuando la nada de forma se mueve no produce una nueva nada, sino el ser sensible. Toda substancia tendrá su fin. El cielo y la tierra, al ser substancias, acabarán, lo mismo que yo, si es que se puede llamar fin a lo que no es más que un cambio de estado. Pues el principio, del que todo emana no tendrá fin, ya que no ha tenido comienzo y no está sometido a las leyes de la duración (...) El estado de no-vida (...) sigue al estado de vida (como su sombra). El estado de no-materialidad, no es producido por la inmaterialidad, sino que sigue al estado de materialidad (como su eco). (...) Así pues, querer hacer durar la vida y escapar de la muerte es querer lo imposible.”* (Lie Tse, 2003)²⁶⁵.

De este modo guardan los egipcios el cuerpo, ya que no era suficiente con conservarlo. Cuando el espíritu abandona la

²⁶⁵ Lie Tse (2003): op.cit., nota 253, p. 164.

materia, desde esa morada hueca, regresa a la propia, que es el cosmos, la nada. Entonces el espíritu sale por la puerta y el cuerpo regresa a su origen, a ser materia. Así, para llegar a ello, poseyeron la habilidad casi sobrenatural del trabajo en piedra que los llevó a crear las más inquietantes formas, cargadas en extremo por el peso de su sentido de lo eterno. Trabajaron la solidez de la roca, originaron huecos que preservaban, en forma de pirámides la esencia del cuerpo. Y, concibieron el hueco como incisión, como mensaje de las piedras que nos hablan a través de los solemnes relieves en esa magnífica concepción de la escritura.

7.2.1 El volumen cerrado.

"Al aproximarse a estos colosales monumentos, se reduce la sensación aparente de altura como consecuencia de sus formas angulosas e inclinadas, engañosas a simple vista; pero tan pronto como se empiezan a comparar de acuerdo con la escala de medición conocida, estas gigantescas obras recuperan toda su inmensidad" (citado en Sacarre, 2001)²⁶⁶, así describe Vivant Denon²⁶⁷ su visión de las tumbas piramidales.

Ya hemos visto como a lo largo de miles de años, los arquitectos de estructuras, llamémoslas sagradas, han intentado utilizar dimensiones especiales para su diseño. Estas

²⁶⁶ Sacarre, C. (2001): *Las setenta maravillas del mundo antiguo*. Barcelona. Círculo de lectores, p.104.

²⁶⁷ Dominique Vivant, Barón de Denon, (1747-1825). Fue artista, dibujante y grabador, escritor, diplomático, viajero, coleccionista de arte, y está considerado como gran precursor de la museología, la historia del arte y la egiptología; también fue el primer director del Musée central de la République, futuro Museo del Louvre.

imponentes construcciones que dominan con su presencia todo un vasto espacio, a pesar de su aparente similitud entre ellas, lo cierto es que en algunas se llevó a cabo un cierto grado de experimentación en la pendiente, altura y longitud de la base. Una de ellas, la Pirámide Romboidal, cambia su inclinación hacia la mitad.



Ilustración 116. Pirámide romboidal. Snofru, Dinastía IV. Dashur. Egipto.

Lo que hace que las cifras modernas de la altura de una pirámide sean en ocasiones especulativas, porque calcular la altura y pendiente de una estructura que ha perdido su punta y gran parte de su recubrimiento parece geométricamente **simple, pero en la práctica puede resultar problemático.** "Se dice que la distancia alrededor de la base de la Gran Pirámide es exactamente igual a la circunferencia de un círculo cuyo

radio mida la altura de la pirámide” (Skinner, 2007)²⁶⁸. Sin embargo, no es la altura de lo que se trata en este estudio, si no de la admiración que provoca estos volúmenes cerrados invadidos de un vacío para la eternidad, con una doble intención, la demostración del poder por un lado, y la idea de perdurabilidad por otro.

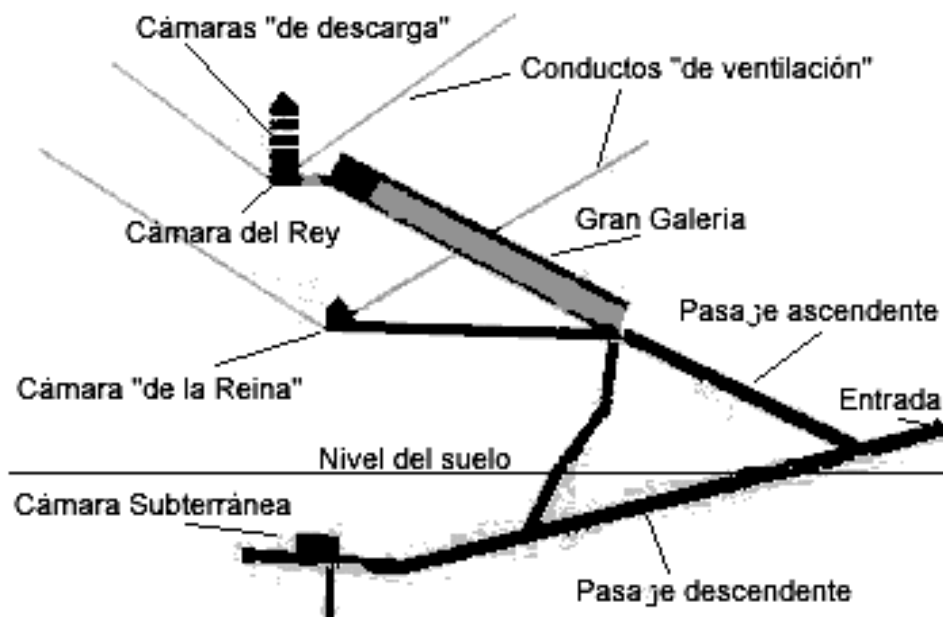


Ilustración 117. Interior de la pirámide de Jufu, IV Dinastía. Ghiza. Egipto.

Estas imponentes tumbas, estaban encaminadas a dirigir los pasos del soberano semidivinizado por el universo. Por ello, en muchas de ellas hubiera otra cámara mortuoria, no menos trabajada, convirtiendo la pirámide en un palacio subterráneo repleto de pasillos y habitáculos para la eternidad. De hecho, en los casos que se han encontrado estas segundas cámaras, no es extraño que tengan una apariencia mucho más elaborada que la estructura exterior que la envuelve. Lo importante era ese espacio, el hueco que produce el volumen

²⁶⁸ Skinner, S. (2007): op.cit., nota 168, p. 121.

externo, la estructura vacía que soporta el peso de la inmensa forma de piedra.



Ilustración 118. Cámara del Rey. Pirámide de Jufu (Keops), IV Dinastía. Ghiza. Egipto



Ilustración 119. Cámara de la Reina. Pirámide de Jufu (Keops), IV Dinastía. Ghiza. Egipto



Ilustración 120. Cámara Subterránea. Pirámide de Jufu (Keops), IV Dinastía. Ghiza. Egipto

Herodoto de Halicarnaso, escribió datos acerca de las pirámides de Egipto que había recogido de la observación directa y de discusiones con sacerdotes egipcios, que acopió en su libro *Historia*, por lo que nos ha proporcionado la descripción más antigua y, probablemente la más clara, de las pirámides tal y como estaban en el siglo V a. C., y a pesar de que muchos de los estudiosos han despreciado los puntos de vista de Herodoto, actualmente los descubrimientos arqueológicos los están confirmando.

Artículo I. Herodoto nos recuerda, que en su tiempo, las pirámides todavía estaban recubiertas de piedra caliza pulimentada, lo que hacía más fáciles las mediciones exactas. Asimismo, menciona que la longitud estaba grabada sobre estas piedras de revestimiento, que fueron desmontadas en el siglo VIII y llevadas a El Cairo para construir mezquitas, por lo que no se puede demostrar. Más de una vez, nos indica

también, que las cámaras subterráneas ya habían sido excavadas bajo la meseta de Ghiza antes que se construyera la pirámide de Keops, pero que bajo la pirámide de Kefrén no existe ninguna red de cámaras subterráneas. Al hablar acerca de la otra pirámide, afirma que **"la aproximación a la pirámide se había construido bajo tierra"** (Herodoto, 1999)²⁶⁹, lo que sugiere que la entrada real a la Gran Pirámide se encuentra probablemente en el complejo subterráneo que puede abrirse a cierta distancia de la pirámide, y que la entrada moderna ha sido sencillamente cortada o perforada en el lateral de la pirámide por ladrones de tumbas o arqueólogos, **"incluso hoy en día nadie conoce la situación exacta de la verdadera entrada"** (Skinner, 2007)²⁷⁰.

Pero, ¿qué significado tenía construir estas moles huecas? Todo el arte egipcio gira en torno a la muerte, por lo que la mayor expresión plástica para representarla era la severa elementalidad de la pirámide que materializa la aspiración hacia lo más alto, puesto que su peculiar forma se concebía como una rampa hacia el universo. Por lo tanto, la pirámide acaba siendo el símbolo del mundo dominado por el vértice. Por otro lado, estos huecos creados servían como habitáculo para defender el sagrado cuerpo del monarca de la destrucción, **"estas obras, en efecto, no eran para ser gustadas. Ellas también pretendían mantener vivo"** (Gombrich, 1990)²⁷¹.

Ciertamente, son estos volúmenes habitáculos para la muerte. Un gran hueco ocupado de huecos contruidos para

²⁶⁹ Herodoto de Halicarnaso, (1999): *Historia*. 2:148.Madrid. Gredos, p. 214.

²⁷⁰ Skinner, S. (2007): op.cit., nota 168, p.97.

²⁷¹ Gombrich, E. H. (1990): op.cit., nota 129, p. 95.

ser perpetuos, y con tanta simbología interna como su estructura exterior. *"el corredor descendente representa el período de preparación e iniciación al misterio del universo, y luego la degradación del hombre, que incapaz de encontrar el corredor ascendente, hacia la Verdad, se sumerge en las tinieblas del subsuelo. Allí, está la cámara que simboliza la Locura, donde todo anda cabeza abajo, donde los hombres andan al revés como las moscas por un techo. El corredor ascendente es la sala de la Verdad en la Sombra, como la gran galería es la sala de la Verdad de la Luz. La cámara del Rey es la del Misterio y de la Tumba Abierta, la cámara del gran Oriente de las profecías egipcias, la sala del Juicio y de la Purificación de las Naciones"* (Storch de Gracia, 2000)²⁷²



Ilustración 121. Recorrido por el interior de la Pirámide Encorvada de Esnofru. IV Dinastía. Dashur. Egipto.

²⁷² Storch de Gracia, J. (2000): *Grandes civilizaciones*. Madrid. Arlanza, p. 92.

No todos estos espacios eran piramidales. Existen recintos mortuorios excavados en la roca como si buscasen la protección de la madre tierra. Espacios para llenar, volúmenes aún más cerrados, realizados en las fisuras de la roca donde, no siempre era posible de los nódulos del pedernal. Los picapedreros trabajaban abriendo los pasadizos para que seguidamente llegaran los escultores a dar relieve a los motivos que anteriormente habían sido pintados.



Ilustración 122. Primer plano del cartucho de color rojo del rey Jufu. IV Dinastía. Guiza. Egipto.

7.2.2 El hueco como mensaje.

Ciertamente, la escultura alcanzó con Egipto cimas esplendorosas al cubrir con relieves, miles de metros cuadrados de superficie parietal. En un pueblo donde la necrópolis tenía una importancia tan capital, no es de extrañar

que su arte descansara junto a sus muertos. En las cámaras sepulcrales encontramos, por tanto, muros cubiertos de relieves en hueco, hundidos o incisos, donde los perfiles de las figuras están grabados en la superficie, que permanece, quedando las figuras modeladas dentro de la misma.

"El deseo de hacer obras más duraderas se dejó sentir prontamente, pues los artistas egipcios, obsesionados por la eternidad a causa de sus creencias religiosas, no sentían afición por la pintura, demasiado frágil. Ésta fue reemplazada, por los relieves realizados en color, aplicado sobre grandes masas planas, e incluso cuando la pintura prescindió de su lecho esculpido no lo olvidó del todo y conservó una espesa calidad que la da la impresión de un relieve" (Rafols, 2001)²⁷³, como se aprecia en las plumas de la pintura de las Ocas de Meidum, encontradas en la Mastaba de Nefermaat y Atet.



Ilustración 123. Las ocas de Meidum. Detalle. Dinastía IV. Museo de El Cairo. Egipto.

²⁷³ Rafols, J. F. (2001): op.cit., nota 257, p. 165.

Otra de las razones por las que los egipcios se reafirmaron en la realización de relieves, fue la dificultad de esculpir figuras exentas e incluso, porque **"el relieve en hueco resultaba también más barato"** (Romero, 1997)²⁷⁴. Este tipo de estelas en relieve que en el Imperio Medio, revelan un importante cambio en la técnica, porque mientras que los relieves de las mastabas salían por entero del plano del fondo, estas placas estaban las figuras frecuentemente hundidas por debajo del plano de fondo, consiguiendo una doble silueta, la del contorno blanco que marca la luz en los rebordes de la talla y, la de las sombras negras del plano más saliente, obteniendo casi el efecto de un grabado en acero.



Ilustración 124. Estela de Hori. Museo Británico. Londres.

²⁷⁴ Romero, E. (1997): *Egipto. El relieve y la pintura*. En la Red, <http://www.monografias.com/trabajos23/egipto/egipto.shtml>.

La excelencia en la talla de estas formas, que llegan al realismo intenso a pesar de la primera impresión que pudieran causar de un hieratismo monótono, es la sutilidad de movimientos, la distinción de las actitudes y ***"hasta el humorismo que revelan algunos detalles"*** (Rafols, 2001)²⁷⁵.

Son los relieves, por descontado, alegorías de los difuntos. Sin embargo, los indiscutibles mensajes que se nos ofrecen como verdaderas escrituras escultóricas son los jeroglíficos. Huecos convertidos en símbolos de poder y reservados a unos pocos, como camino en busca de la eternidad. Inscribir el nombre de algo o alguien en caracteres jeroglíficos significaba darle vida eterna, ***"las paredes exteriores e interiores, las columnas y los dinteles están decorados con figuras, símbolos y jeroglíficos. En el exterior representan pasos de la vida del faraón, en el interior, las escenas tenían un carácter más manifiestamente místico"*** (Rafols, 2001)²⁷⁶.

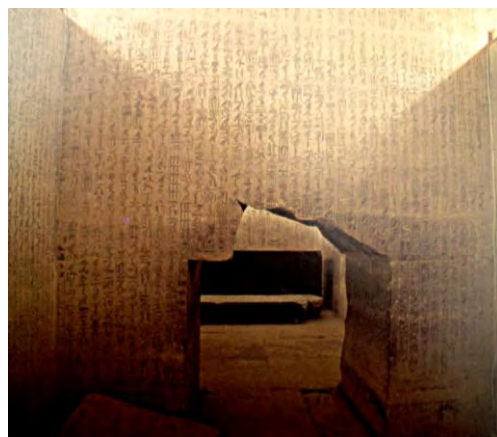


Ilustración 125. Relieves de la antecámara y la cámara funeraria (al fondo) de la pirámide de Unis. Saqqara. Egipto.

²⁷⁵ Rafols, J.F. (2001): op.cit., nota 257, p. 165.

²⁷⁶ Rafols, J.F. (2001): ibíd.

Los jeroglíficos son la escritura sagrada en piedra, el sistema más antiguo que se conoce y que sin embargo, su origen no está nada claro, pues no se sabe a quién se debe su invención, **"aunque en el Antiguo Egipto se creía que los jeroglíficos egipcios se le debían al dios Toth, el señor de la escritura"** (Gómez, 2008)²⁷⁷ y se pensaba, guardaban también cierto poder mágico cuyas creencias llevaron a muchos faraones a querer borrar los rastros de sus antecesores precisamente mediante la destrucción de todos estos signos. De hecho, se creía que el nombre era de una importancia vital; tanta que en los jeroglíficos se les protegía con un cartucho ovalado en cuyo interior se inscribía los signos necesarios para desvelar el nombre y alcanzar la vida eterna. El más antiguo que se conoce es la célebre Paleta de Narmer. Tácito los definió como **"pensamientos simbólicos representados mediante figuras de animales"** (citado en Guidotti y Cortese, 2007)²⁷⁸.



Ilustración 126. Paleta de Narmer. 3000 a.C. Hierápolis. Tebas. Egipto.

²⁷⁷ Gómez, J. (2008): *Los jeroglíficos egipcios*. En Red, <http://sobreegipto.com/2008/03/02/los-jeroglificos-egipcios/>

²⁷⁸ Guidotti, M.C. y Cortese, V. (2007): *El antiguo Egipto*. Madrid. Todolibro, p. 224.

Realizar jeroglíficos llevaba años en los que los escribas se sacrificaban en su aprendizaje. Sin embargo, la recompensa final de éstos era altísima. Hoy día el conocimiento de estos jeroglíficos se lo debemos en primer lugar a la Piedra Rosetta, y en segundo lugar a Jean François Champollion, la primera persona que fue capaz de desvelar los secretos que se escondían detrás de todos estos signos.



Ilustración 127. Piedra Rosetta. 196 a.C. Rosetta, Egipto. Museo Británico, Londres.

Fue en el año 1799 cuando el ejército de Napoleón descubrió la piedra de granito negro que contenía las claves necesarias para descifrar los jeroglíficos egipcios. La estela de piedra negra tenía tres lenguas: ***el jeroglífico, el demótico y el griego***. Thomas Young fue el primero que desveló los primeros signos al conseguir leer en unos cartuchos ovalados los nombres de Ptolomeo y Cleopatra. Sin embargo, fue Champollion el que amplió el vocabulario traduciendo otros cartuchos y los dotó de una forma lógica y una gramática común, al descubrir que unos signos eran alfabéticos, otros silábicos y otros fonéticos, ***"es un sistema complejo, una escritura que es, al mismo tiempo, figurativa, simbólica y fonética, expresada en un mismo texto, en una misma frase, yo diría casi en una misma palabra"*** (Champollion, 2008)²⁷⁹. Así daba a conocer parte de su descubrimiento en su "carta a Mr. Dacier sobre el alfabeto de los jeroglíficos fonéticos". Champollion estuvo 23 años estudiando la piedra, hasta que en 1824 publicó la traducción completa.

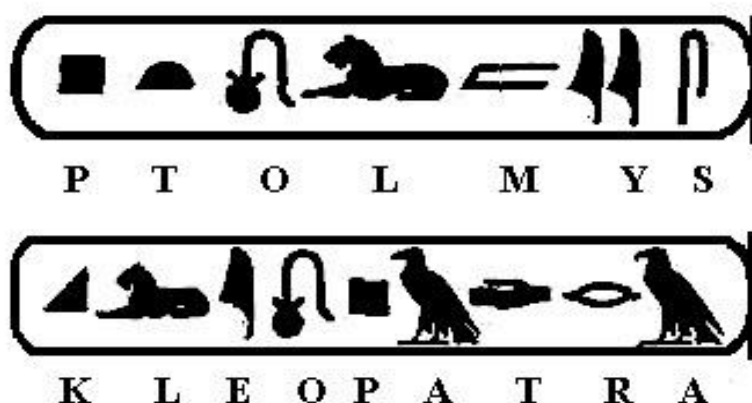


Ilustración 128. Descifrado de jeroglífico.

²⁷⁹ Champollion, J. F. (2008): *Cuadernos de notas*. Barcelona, Bibliogemma, p. 285.

En definitiva, hablar de escritura jeroglífica es hablar de incisión, es hablar de hueco y es hablar de su concepción casi mágica al crear símbolos que debían ser inscritos sobre un material rígido y duradero. Sin embargo con el transcurso del tiempo se les planteó el problema de utilizar la escritura para fines más prácticos y concretos, lo que condujo a los antiguos egipcios a utilizar el papiro para la escritura y dejar las paredes para la propaganda faraónica.

Lo cierto, es que este sentido de continuidad ha perdurado hasta nuestros días en artistas, cuya idea de realizar este esfuerzo, no tan descomunal como nuestros antepasados pero si espectacular en cuanto a concepto y forma, de llevar a cabo monumentos de herencia, con la extraordinaria serenidad de ser compatible con la conmoción de la muerte. El ejemplo más claro, lo tenemos en el ya citado escultor Eduardo Chillida y su proyecto Tindaya cuya idea era realizar un monumento en el interior de la montaña: *"Hace años tuve una intuición, que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia. Un día surgió la posibilidad de realizar la escultura en Tindaya, en Fuerteventura, la montaña donde la utopía podía ser realidad. La escultura ayudaba a proteger la montaña sagrada. El gran espacio creado dentro de ella no sería visible desde fuera, pero los hombres que penetraran en su corazón verían la luz del sol, de la luna, dentro de una montaña volcada al mar, y al horizonte, inalcanzable, necesario, inexistente..."* (Chillida, 1996)²⁸⁰

²⁸⁰ Chillida, E. (2006): *Proyecto Tindaya*. Archivo perteneciente al Museo Chillida-Leku. En Red, <http://www.eduardo-chillida.com/Informacion-General.2.0.html>.



Ilustración 129. Proyecto Tindaya. Chillida. Archivo perteneciente al Museo Chillida-Leku. Bilbao.

Con estas palabras definía Eduardo Chillida, su idea del proyecto, basado en el concepto de crear un lugar introduciendo el espacio en la materia, que iba a representar la culminación de la obra del artista y que, por sus singulares características de escala y ubicación, estaba destinada a convertirse en un hito, pero que no pudo llevarse a cabo. La realidad, es que por mucho que intentemos acercarnos a nuestros antepasados, lejos quedan las solemnes formas talladas de los jeroglíficos. Formas inmortales realizadas a modo de relieves en hueco, que permanecen inmortales a modo de mensajes en la piedra.

No podemos obviar, por lo demás, que existen en la actualidad unos elementos artísticos que trazan un silencioso recorrido por las paredes de todas las ciudades. Podría tratarse de los modernos relieves faraónicos. Tan sólo ha cambiado la manera en que se ha experimentado la vida. Durante los años precedentes al nuevo milenio, hubo una explosión de arte gráfico que abarrotó las ciudades de todo el mundo. De algún modo estas obras no llegaban lo bastante

lejos como para perturbar la experiencia urbana ni para apartar la atención de la gente y los entendidos en arte.

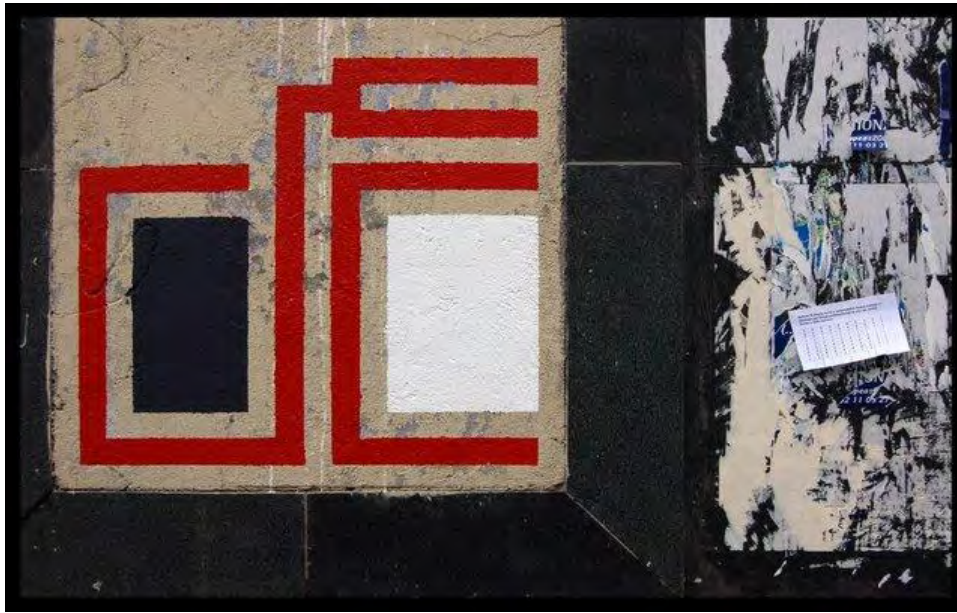


Ilustración 130. Montaje callejero de Eltono, 2009, Madrid.

Surgió, entonces una nueva oleada de artistas que reinventaron el arte de las paredes que mantenían el espacio público como materia, pero centrándose en la importancia de crear obras esculturales y tridimensionales, que a veces manipulan literalmente la arquitectura e interactúan con el mobiliario urbano y otras, añaden algo al paisaje callejero en lugar de desfigurarlo. Sea como fuere, lo cierto es que evocan en la memoria el relato y el mito egipcio de **"grabar las imágenes y los símbolos de los jeroglíficos clara y cuidadosamente sobre piedra"** (Gombrich, 1990)²⁸¹. La realidad, es que la razón por la cual estas obras son tan importantes es porque fuerzan al público a ser consciente y a interactuar con el mundo que les rodea. **"En una cultura**

²⁸¹ Gombrich, E. H. (1990): op.cit., nota 129, p. 195

dominad por un exceso de medios sensacionalistas, insustanciales, de usar y tirar y por una cultura virtual, el mundo físico real tiene que reafirmar su presencia, ayudar a las personas a conectar con la conciencia de otras dentro de nuestras sociedades fragmentadas” (Gavin, 2008)²⁸², y la calle es el único lugar donde sabemos que algo es real.



Ilustración 131. Gráfico callejero. Zezao, 2006. Brasil.

Podemos percibir estos pasajes callejeros a manera de los textos de las pirámides, predominantes composiciones religiosas funerarias en unas, protesta alternativa en las otras. Donde unas narran nociones relacionadas exclusivamente con el más allá del soberano e incorporaban tradiciones funerarias, las otras expresan ***"opiniones, ideales y conclusiones***

²⁸² Gavin, F. (2008): Creatividad en la calle. El nuevo arte underground. Barcelona. Blume, p. 185.

individuales" (Gavin, 2008)²⁸³. Pero, en conclusión podemos observar que a través de su lectura, hemos prorrogado una estrecha relación entre los textos inscritos en piedra de los egipcios que ponderaban al rey con los de hoy, que esencialmente nos hablan del hombre normal, creando en espacios vacíos donde la ausencia sigue siendo el principal elemento: alcantarillas, callejones, vallas, paredes... donde nadie aparece, ni nadie te ve en el proceso. Donde **"el vacío no se puede apreciar por sí mismo. Es apreciable por la paz que se encuentra en él (...) No se toma ni se da"** (Lie Tse, 2003)²⁸⁴, y ese estado indefinible es el que hace del arte algo que siempre presenta el mismo aspecto aunque se altere el modo de plasmarlo.

7.3 La sociedad griega. Creadores divinos.

Ligada a esta evolución artística de la civilización nacida alrededor del Nilo, embiste con fuerza el despertar mediterráneo con culturas como la cretense, la fenicia, la etrusca y sobre todo, la griega. Crearon los griegos un arte de volúmenes ideales para conseguir una escultura de belleza divina alejada lo más posible de lo fúnebre. Este arte luchaba por expresar vida y movimiento hasta conseguir la libertad tridimensional completa. La estatua sale de la hornacina, de la pared y de la tumba para deslumbrar respirando aire por todas y cada una de sus partes.

Así es como germina esa pasión por la seducción espacial, donde la atmósfera penetra suavemente por toda la escultura

²⁸³ Gavin, F. (2008): op.cit., nota 282, p. 193.

²⁸⁴ Lie Tse (2003): op.cit., nota 253, p. 164.

ofreciéndonos un cuerpo gobernado ya unitariamente, capaz de controlar sus miembros dispersos: brazos, piernas, tronco, cabeza. Este vacío espacial obliga a girar la cabeza levemente, a que el cuerpo se balancee en un inicio de autodomínio y libertad por encontrarse en el aire sin más apoyo que una pierna. Posturas flotantes, abiertas a una nueva mirada, brazos abiertos, piernas separadas, cuerpos retorcidos sobre sí mismos o reposando ante el espectador en una actitud obscena y abierta, que muestra como el escultor griego consigue la abertura espacial con *"una dignidad que proporcionaba una idea distinta del carácter y de la significación de sus dioses"* (Gombrich, 1990)²⁸⁵.



Ilustración 132. Fauno Barberini. 200 a.C. Restaurado por Bernini. Gliptoteca de Munich.

²⁸⁵ Gombrich, E. H. (1990): op.cit., nota129, p. 110.

Nace la escultura de la inquietud donde se introduce la profundidad, la potencialidad en acción y el hueco, que irrumpe en nuestra mirada para conquistar el vacío que deja en la materia. Se trata de un auténtico arte de lo bello donde las formas se convierten en apariencias divinas, cuerpos perfectos envueltos de un halo de melancolía donde la estética no es lo importante, sino lo vital. De este modo el genio griego nos atrapa con sus postulados artísticos, presentándonos ese noble vacío lleno de belleza heroica, capaz de asentarse en el alma y provocar, desde allí, vivencias que inmovilizan el ímpetu pasional sin salir de la órbita mitológica.

7.3.1 El volumen ideal.

Ya hemos expuesto en el apartado anterior que constantemente se producen fenómenos análogos, artísticamente hablando. Podemos afirmar que desde las sociedades más primitivas hasta la contemporánea el arte no tiene medida de tiempo, es una realidad permanente que la humanidad continúa época tras época, trazando el mismo camino que desde tiempos remotos ya hicieran nuestros antepasados.

Todos los florecientes modelos clásicos sugieren imágenes que concentran la dicha del mundo desbordada por una conjugación de fuerzas naturales y limitaciones de espíritu. Es una sugestión de mañanas poderosas, de proas de trirremes, de desnudo mármol sobre fondo azul. Sin embargo, fue una cultura angustiada por sus límites y conscientes de dicha angustia, pero que logró crear unos volúmenes encadenados a cuerpos perfectos. Así aparecen los mármoles clásicos, impregnados del desencanto de quien sabe que ya no se

pertenece, de sentirse ausente de las historias que su propia belleza ha provocado. Por ello, existe también en su estatuaria, personajes de caras arrugadas por la hilaridad y la desesperación. Personajes de **escaleras abajo**, seres mitológicos, enanos, actores anónimos, semidioses, faunos, sátiros.



Ilustración 133. Anciana borracha. Atribuida a Mirón de Tebas, hacia el s. II a. C.

Pero, es en su arte donde se ha fraguado un ideal que desde entonces ha condicionado todos los movimientos artísticos hasta la actualidad. Cada una de sus fases culturales representa la conquista de algún límite. De perfiles que quedarán ya eternamente sólidos, un proceso artístico de tránsito de lo genérico a lo individual, de desentumecimiento de la torpeza general primera y, de una visión cada vez más acelerada de los característico y solitario, que sin darse cuenta, proporcionó las características a un arte moderno aún no nato, pero ya presente en su espíritu.

Sus formas van de la más pura abstracción a la caricaturas a la belleza divina, siendo el punto central de esta evolución el instante en que lo individual y lo abstracto se equilibran, provocando unas obras donde existe la suficiente precisión humana para determinar un ideal y la suficiente reducción a lo conceptual para sugerir arquetipos. *"Estas frecuentes oportunidades de observar la naturaleza indujeron a los artistas griegos a ir todavía más allá: comenzaron a concebir, tanto de partes individuales como del conjunto de las proporciones del cuerpo, ciertas nociones universales de belleza que debían elevarse sobre la naturaleza misma; su modelo era la naturaleza espiritual concebida por el solo entendimiento"* (Winckelmann, 1987)²⁸⁶



Ilustración 134. Busto en mármol de Afrodita. Exposición en el Museo Arqueológico de Alicante. España.

²⁸⁶ Winckelmann, J. J., (1987): Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura. Barcelona, Nexos, p. 203.

En los tiempos pasados del arte griego, el concepto de escultura significaba solidez, materia, bloque, por lo que en sus comienzos, la escultura es densa y unitaria. Trabajaban de tal manera que incluso una vez terminada la figura, sus perfiles nos revelan claramente el volumen que tenía el bloque original. La consecuencia de este proceso, es que la figura conserva las cuatro vistas que son las cuatro caras del cubo pétreo del que surgió. Llegado a este término, se puede decir que la tarea del escultor griego consistía más en cooperar con el material para llevar a cabo sus ideas, que imponer al mismo unas formas determinadas. Lo cierto es que para esta primera época, *“contar una historia en tres dimensiones era, aunque ahora nos cueste creerlo, toda una novedad”* (Boardman, 1967)²⁸⁷



Ilustración 135. Grupo Geneleos. Geneleos, 560 a.C. Museo de Berlín. Alemania.

²⁸⁷ Boardman, J. (1997): *El arte griego*. Barcelona, Destino, 119.

Sin embargo, los retos particulares y los conocimientos técnicos de los escultores griegos, hicieron que la evolución de su escultura pasara de ese volumen sólido a otro en el que las partes comenzaron a sobresalir de su superficie o quizás, se introducían, envolviendo y participando del medio que las rodea, formando huecos, incisiones, líneas que dieron paso a un vacío insinuado, que aportó una mayor plenitud a las obras, creando un equilibrio en unos cuerpos que manifiestan según Winckelmann, *"la bella naturaleza y el noble contorno con una libertad noble y una dulce armonía del conjunto"* (Winckelmann, 1987)²⁸⁸.

Un ideal en el que el espíritu y la materia se funden en una expresión de volumen supremo centrado en la exactitud y la perfección del contorno en la escultura, que llegó a tal punto de espacialidad aérea por tratarse de una enseñanza cuya escuela *"se hallaba en los gimnasios donde los jóvenes, a cubierto del público pudor, practicaban sus ejercicios corporales. Allí acudían el sabio y el artista: Sócrates para instruir a Cármides, a Autólico, a Lisis; Fidias para enriquecer su arte con esas bellas criaturas. Allí mismo aprendían los movimientos de los músculos, las posturas del cuerpo, se estudiaban los contornos de los cuerpos o las silueta de la impronta que los jóvenes luchadores dejaban en la arena"* (Winckelmann, 1987)²⁸⁹.

Ciertamente, no es hasta el 480 a. C., que comenzó el cambio en las representaciones escultóricas griegas. Esta revolución tan identificada con el sentir griego, marcó el cambio en el volumen y la densidad pétreas. A partir de entonces, las esculturas destacan como ejemplos de lo ideal,

²⁸⁸ Winckelmann, J. J. (1987): op.cit., nota 286, p. 198.

²⁸⁹ Winckelmann, J. J. (1987): Ibíd.

modelos de lo físico transcendental formado en la mente del escultor y transpuesto al medio elegido.



Ilustración 136. Discóbolo. Mirón, 455 a. C. Museo Británico, Londres.

Aparecieron estudios sobre proporciones y belleza como el de Policleto, que conscientemente creó un nuevo enfoque a la escultura que documentó en su tratado *Kanon*, incluso diseñó un desnudo masculino, el *Doríforo*, que mostraba sus teorías estéticas como los dos principios fundamentales del *rhythmos* o composición y la *simetría* o equilibrio de las partes. Esta proporción matemática acompañó la escultura griega, reflejando la armonía como la expresión más elevada del arte y la conquista del espacio a través de los espacios vacíos.

7.3.2 La conquista del espacio.

Hoy en día, el momento clásico de Grecia aparece como una excepción, un instante de serenidad en mitad del rápido desarrollo de la historia. La observación de la naturaleza que introdujeron estos moradores de tan artística tierra, hizo que concibieran obras que se elevaron sobre la propia naturaleza para crear un principio espiritual que ennobleció la forma ordinaria de la materia.

Por lo tanto, la concepción de las estatuas, ya no se realizaba como volúmenes macizos, si no como una organización del espacio que comenzó a tomar un papel relevante en el arte escultórico. La escultura comenzó a separarse de la pared hasta lograr su pleno aislamiento espacial. Alejarse del bloque macizo en beneficio de visiones que surgen del giro alrededor de la estatua, fue el principio revelador de la infinitud de las formas, algo ilimitado que proporciona un enriquecimiento, no sólo para la escultura si no para el espectador que necesitó de un desplazamiento alrededor de la misma para su total comprensión. Tan importante llega a ser el vacío espacial en el arte, que incluso la museografía lo estudia hoy en día, a la hora de colocar una exposición y dejar un buen paso a los espectadores que necesitan rodear la obra, ya *que "el espacio configura en la práctica todos los elementos, incluidos los objetos. Al presentarlos en un lugar y en un sitio, y perder en parte su autonomía en beneficio del conjunto, el suceso en que se convierte dentro de una determinada instalación y montaje produce el acontecimiento lingüístico (performance) concreto de una comunicación, y define el perfil de su mensaje"* (Alonso

Fernández y García Fernández, 1999)²⁹⁰. Es por tanto la circulación del visitante, uno de los problemas del museo más estudiados por los propios arquitectos del movimiento moderno en los comienzos y principios del siglo XX.

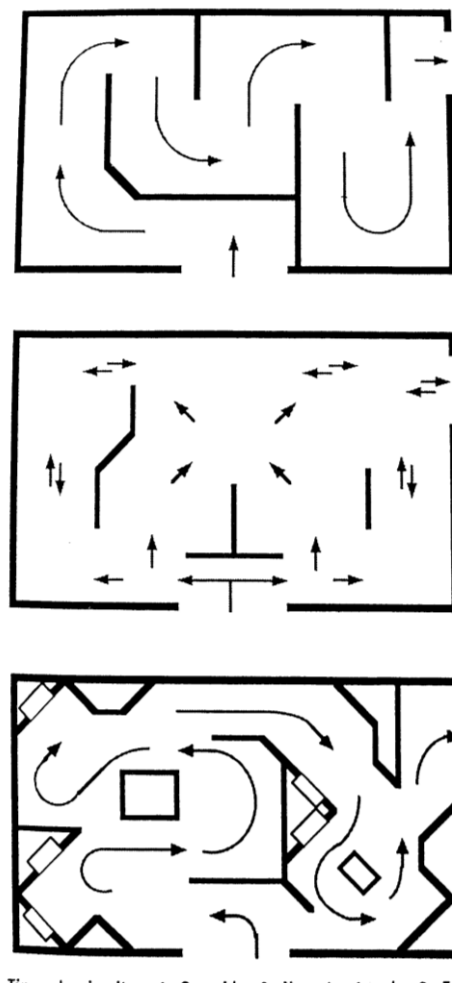


Ilustración 137. Tipos de circuitos para exposiciones. Diseño de Dean, 1994.

²⁹⁰ Alonso Fernández, L. y García Fernández, I. (1999): *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid, Alianza, p. 165.

Los razonamientos espaciales de la escultura griega, los podemos observar claramente en obras como el ***Apoxiomenos*** de Lisipo, en la cual el atleta se encuentra en su medio natural deportivo, a pleno aire, en el cual y a pesar que su visión frontal está ligada a la quietud, el atleta parece moverse ya que el cuerpo está ligeramente ladeado y tiene un pie medio levantado. El hecho de estirar los brazos hacia el frente nos obliga a recorrerle, para comprender lo que está haciendo: se limpia el cuerpo con el estrígilo.

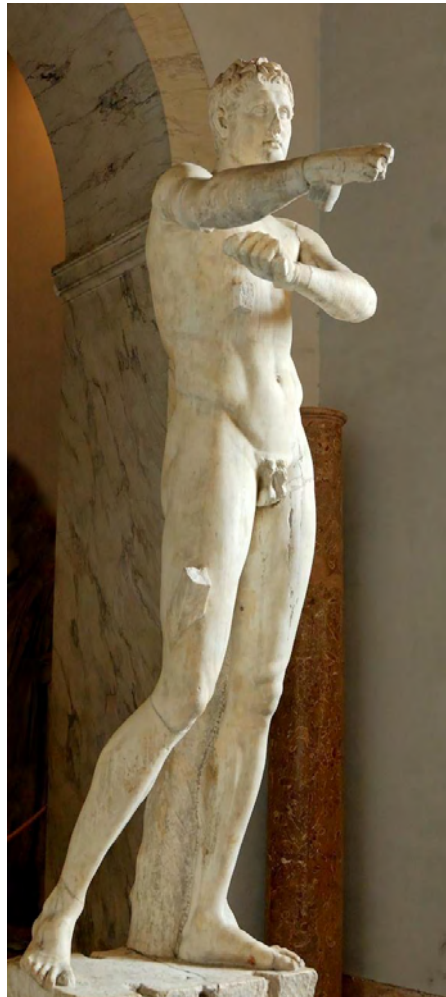


Ilustración 138. Apoxiomenos. Lisipo, s. I d. C., copia romana del original griego del 320 a. C. Museo Pio-Clementino, Vaticano. Italia.

Este progresivo abandono de la materialidad por el aire que gira alrededor de la estatua, es una lección que se ha tenido en cuenta en todos los periodos, mediante ensayos que establecen la disminución de volúmenes como, por ejemplo, hicieron al adelgazar las columnas para obtener una apariencia más armoniosa.

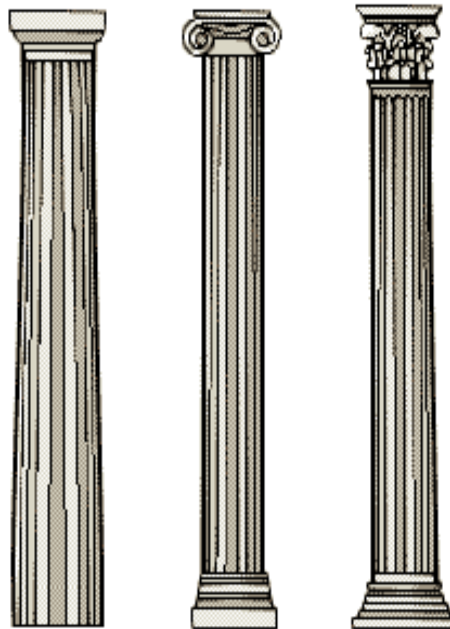


Ilustración 139. Columnas griegas. En la imagen se aprecia el progresivo adelgazamiento de la columna de la dórica a la jónica y finalmente a la corintia.

La escultura rompe con la estrechez de técnicas y de temas que cada vez son más innovadores en busca de nuevos impulsos, inestabilidad, espacio y movimiento. Moshe Barasch, nos dice que *"el concepto griego de progreso es bastante controvertido, pero en el terreno de las artes se puede observar la noción de perfeccionamiento acumulativo. <En cualquier techne, la última invención siempre tiene ventaja>, mantiene Tucídides (Historia de la guerra del Peloponeso,*

I.71.3)" (citado en Barasch, 1991)²⁹¹, y aunque Tucídides con esta afirmación se refería al arte de la política, en aquella época también se creyó que era válida para las otras artes, incluidas las plásticas.

Estos avances que se acuñaron en Grecia, sobretodo eran debidos a las doctrinas de los escultores y sus tratados. Jenócrates estuvo dominada por cuatro conceptos, simetría, ritmo, precisión y problema óptico (citado en Barasch, 1991)²⁹², que han sido la base de la escultura durante mucho tiempo y, que si revisamos brevemente, nos damos cuenta de la importancia de cada uno de ellos para la nueva concepción de la estatua de aquellos días. Pero es, sobretodo, la precisión el concepto más importante para la espacialidad estuaria.

Aparte de ser una noción clave en la crítica profesional del arte de la antigüedad clásica ya que se trata de una idea que deriva de palabras que denotan objetos agudos o en pico, sugiere agudeza, exactitud, destreza... Y, no sólo ***"designa una facultad del artista, también describe un cierto carácter de su estilo encarnado en la obra que él crea. Para la crítica antigua este término parece haber indicado un estilo preciso, agudo lineal. Dion de Crisóstomo, retórico griego de fines del siglo I d. C., yuxtapone <el sombreado, que es débil y engañoso a la vista>, a <un contorno pronunciado que se aproxima a la máxima precisión> como medio de representación."*** (citado en Barasch, 1991)²⁹³. Es decir, este contorno que deja libre la escultura al aire que la rodea, la convierte en una estatua que goza de grandeza y exactitud que la hace placentera.

²⁹¹ Barasch, M. (1991): op.cit., nota 5, p. 19

²⁹² Barasch, M. (1991): ibid.

²⁹³ Barasch, M. (1991): op.cit., nota 5, p. 19

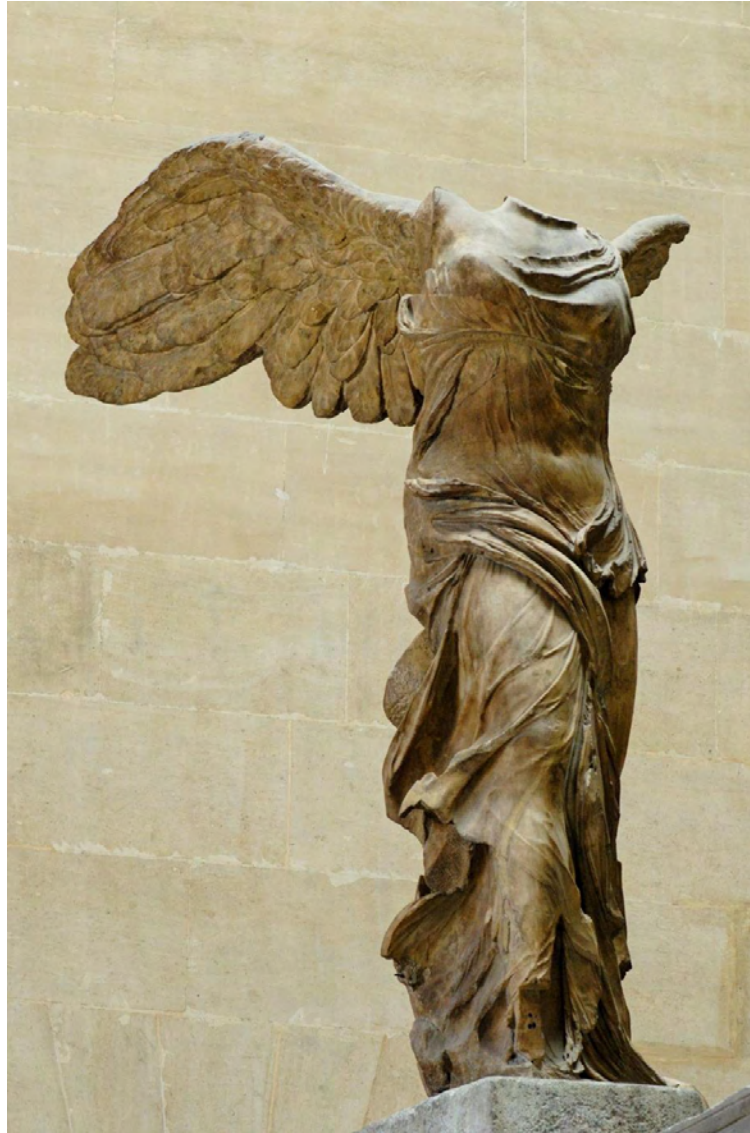


Ilustración 140. Victoria de Samotracia. 190 a.C., Museo del Louvre. París. Francia.

Si contemplamos la estatua de la *Victoria de Samotracia*, por ejemplo, observamos una mujer en su plenitud que avanza con las alas extendidas mientras la brisa riza los pliegues de su himatión contra su cuerpo convirtiendo el mármol en transparencia e ingravidez pétrea. Este movimiento contiene un contorno preciso y un ritmo que ayudan a romper con la masa y la quietud. Toda ella nos habla del espacio. El aire

penetra en la concepción misma de la piedra para mostrarnos una escultura exenta que se mueve libremente en el espacio, envolviendo los volúmenes sólidos con la atmósfera que circula entre ellos. Es la suma expresión del nuevo interpretar griego. Y, aunque Wölfflin nos apunte en su libro *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, que *"no hay figura exenta que no tenga sus raíces en la arquitectura"* (Wölfflin, 1989)²⁹⁴, los griegos nos demostraron que no era necesario, para ninguna estatua, el hecho de *"reconocer la fuerza vinculadora del muro que tiene detrás"* (citado en Wölfflin, 1989)²⁹⁵.

"Fue a partir de tales conceptos, elevados sobre la forma ordinaria de la materia, como los griegos representaron a los dioses y a los hombres" (Winckelmann, 1987)²⁹⁶, y si se compara la estructura de las figuras griegas con la mayor parte de las figuras modernas que han seguido el gusto por las estatuas clásicas desde el Renacimiento, se ven *"en las partes comprimidas del cuerpo, pequeños pliegues demasiado señalados; por el contrario, allí donde estos mismos pliegues se forman en partes igualmente comprimidas de las figuras griegas, una suave ondulación los hace surgir unos de otros, como olas, de tal modo que parecen constituir un todo y no ejercer en conjunto sino una noble presión (...) Todo esto, en cualquier caso, hace muy verosímil la suposición de que en la formación de los bellos cuerpos griegos, tanto como en las obras de los maestros, se dio una mayor unidad en la totalidad de la estructura, una más noble unidad en la totalidad de la estructura, una más noble conjunción de las partes, una más rica plenitud, sin las tensiones de la escualidez ni esas*

²⁹⁴ Wölfflin, H. (1989): *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid, Espasa-Calpe, p. 163.

²⁹⁵ Wölfflin, H. (1989): *Ibíd.*

²⁹⁶ Winckelmann, J.J. (1987): *op.cit.*, nota 286. p. 198.

depresiones tan hundidas de nuestros cuerpos” (Winckelmann, 1987)²⁹⁷, haciéndolas verosímiles a la vez que liberadas de la presión de la piedra, ingravidas, etéreas. Sin el prejuicio del peso de la materia porque no hay nada más incorpóreo que la insinuación con la que los griegos trabajaron.

Así, su escultura tiene un sentido de perfecta ingravidez pero a través de unos materiales que pasan de la pesadez de la piedra a una *“preferencia por el bronce para la estatuaria aislada, dejando el mármol para la decorativa y templaria. El progreso técnico que permitía, con la técnica de la cera perdida, fundir estatuas de grandes dimensiones interiormente huecas, debió ser una conquista de hacia mediados del siglo VI.”* (Bianchi y Pariberi, 1998)²⁹⁸ Una conquista que ayudó a vaciar la escultura de peso y de concepto, ya que el significado de sus obras empezó a ser bastante indeterminado.

Podemos recurrir a un ejemplo de este tipo de escultura, que representa mejor que ninguna otra figura lo que se llamó la *“revolución griega”, el Efebo critio* encontrado en la Acrópolis de Atenas en el siglo XIX, y que plasma muy bien la incipiente conquista espacial que, *“aunque hasta cierto punto aún permanece la frontalidad esquemática de anteriores modelos, su severidad se ve atenuada por un sensible movimiento de la cabeza, como si su atención estuviera momentáneamente fijada, mientras la carga del peso sobre la pierna izquierda, lejos del equilibrio, ofrece una evocación elocuente del control corporal interno, contradiciendo cualquier conveniencia artística externa.”* (Flynn, 1998)²⁹⁹

²⁹⁷ Winckelmann, J.J. (1987): op.cit., nota 286, p. 167.

²⁹⁸ Bianchi Bandinelli, R. y Pariberi, E. (1998): *El arte de la antigüedad clásica: Grecia*. Madrid. Akal, p.178.

²⁹⁹ Flynn, T. (1998): *El cuerpo en la escultura*. Madrid. Akal, p.115.



Ilustración 141. Efebo critio. 480 a. C. Museo de la Acrópolis. Atenas, Grecia.

No menos notables fueron las esculturas de Mirón que fue el primer escultor que introdujo el ritmo como juego de líneas en la silueta de la escultura que proporcionó a la estatua un movimiento en acción. Y, por supuesto, a partir del siglo V a. C., aparece un estilo sensual y atrevido que desprende un carácter individual y aéreo. Aparecen figuras indolentes, graciosas e incluso afeminadas, reforzadas por la elegancia y el vigor de sus formas, con rostros inclinados y extremidades abiertas, ofreciendo vacíos.

Se puede decir, que a partir de entonces, las figuras están talladas en las tres dimensiones completas, y tan cuidadosamente acabadas en su parte posterior como en la delantera, siendo las figuras de Lisipo las que *"nos brindan los nuevos cánones del siglo IV sobre las proporciones del cuerpo humano y la creación de una nueva personalidad para los héroes famosos, y también podemos juzgar hasta qué punto el artista favorito de Alejandro Magno rompió con la frontalidad univisual de la parte de la estatuaria clásica"* (Boardman, 1997)³⁰⁰

Ahora, encontramos figuras que consiguen expresiones a través del movimiento de los cuerpos donde la absoluta libertad espacial por medio de posturas retorcidas y complicadas que inducen al espectador a dar la vuelta en torno a la estatua para poder apreciarla en su totalidad.



Ilustración 142. Hermafrodita dormido. Siglo II a.C. Museo Louvre. París. Francia.

³⁰⁰ Boardman, J. (1997): op.cit., nota 287, p. 199.

Así es como el nuevo orden universal abierto por los griegos, continuó en una representación realista de los movimientos del cuerpo y los sentimientos del alma. Una experiencia que ha sido fuente de inspiración para los artistas contemporáneos como Louise Bourgeois y sus *estudios de naturaleza*, que provoca un sentimiento similar de ambigüedad turbadora al de la figura de Artemisa de Éfeso,



Ilustración 143. Piel de ante del hombre desnudo. Louise Bourgeois, 1984. Galería Robert Miller. New York.

Pistoletto,



Ilustración 144. La Venus de los Trapos. Michelangelo Pistoletto, 1967. Tate Gallery. Londres.

Pierre Arman,



Ilustración 145. El mensajero. Pierre Arman. Colocada en la Avda. Apoquindo. Santiago de Chile.

Igor Mitoraj,



Ilustración 146. Centauro. Igor Mitoraj, 2006. Colocada en Vigo. España.

Vigeland,



Ilustración 147. Sin título. Gustav Vigeland. Parque Vigeland. Oslo. Noruega.

Marta Minujin,



Ilustración 148. Termopilas. Marta Minujin, 2005. Propiedad de la artista.

y Javier Marín, entre otros.



Ilustración 149. Hoy es hoy. Javier Marín, 2000. Propiedad del artista. México.

En el sentido radical de distancia desde el que tendemos a pensar la escultura griega, estas obras contemporáneas nos señalan tanto su antepasado clásico como sus nuevos orígenes fuera de la tradición. Sin duda, testifican la vigencia espacial que nos legó el arte griego.

CAPÍTULO IV. RUPTURA DE LA FORMA

8. PRECEDENTES. SOBRE LA NOCIÓN DE VACÍO.

Ciertamente, con Grecia se cierra el capítulo de la génesis creativa en cuanto a los antecedentes escultóricos del vacío primigenio. Sin embargo y, aunque se puede hablar de una escultura espacial en las posteriores épocas artísticas, no es hasta el s. XIX que se acuña una nueva perspectiva escultórica, que por supuesto viene heredada de los preceptos clásicos, pero que necesitó de Rodin para que implantara un inédito estilo en esta disciplina, al desmembrar el cuerpo y dejar que el vacío formara parte de la estatua. Después de él los escultores, simplemente se nutrieron de sus cambios. Aún así, se hace necesario exponer una breve recapitulación del sentido que poseía el espacio escultórico en las épocas que van desde la Edad Media hasta mil novecientos, y no dejar remiso este gran salto temporal realizado en la tesis.

Cronológicamente en la Edad Media se solapan dos épocas, el románico y el gótico. El arte románico se basó en el carácter de lo inmutable, por lo tanto, el espacio se transformó con él, en un fluido homogéneo falto de dimensiones, revelándose el esfuerzo por reducir el espacio a la superficie y por acentuar el valor de la línea. Gema Szamosi nos dice que *"las figuras existían en los espacios simbólicos de las leyendas*

del Cristianismo, no en el espacio sensorial tridimensional. Así, no existía apenas diferencia en el arte medieval entre la realidad del espacio sensible y la de los espacios simbólicos de la imaginación, como ya había ocurrido en muchas civilizaciones anteriores” (Szamosi, 1986)³⁰¹. De este modo, se convierte en un espacio simbólico y divino circunscrito a la religiosidad de la época, destruyendo la unidad existente en la antigüedad y al servicio de lo arquitectónico.

Con el Gótico, se disminuyen los lugares o espacios-soporte de la escultura, convirtiendo el lugar de máximo interés las fachadas de los edificios. Así, la escultura se adhiere a la arquitectura pero no se agrega a ella, por lo que crea su propio espacio. En general la escultura gótica llega a alcanzar mucho dinamismo debido al cambio de mentalidad operado en la sociedad, donde lo divino comienza a ser sustituido por lo natural. El espacio escultórico gótico encuentra su sentido en el juego de volúmenes entrantes y salientes, en sus formas cóncavas y convexas, que al adquirir casi un carácter de bulto redondo, consigue separarse del fondo. Con ello asistimos al comienzo de la autonomía espacial de la escultura en el gótico.

Ya en el Renacimiento se descubre la construcción de un espacio que implica concordancia con los principios matemáticos y físicos, es decir se basa en la medida y en la geometría euclidiana. Además, el estudio que se hace del cuerpo humano, desde su anatomía hasta su movimiento y proporciones, ayuda para establecer una concepción del espacio figurativo.

³⁰¹ Szamosi, G. (1986): *Las dimensiones gemelas. La invención del tiempo y del espacio*. Madrid, Pirámide, p. 176.

Una de las características de la escultura renacentista es su independencia respecto a la arquitectura. Aunque los relieves continúan ocupando los espacios de los edificios, ya no están condicionados por ellos, sino que empiezan a reclamar su propio espacio consiguiendo de este modo una gran autonomía. Es por tanto, el espacio renacentista, un espacio construido, sistemático y homogéneo con el que se asiste a los primeros modelos espaciales de la época moderna.

En el Barroco se interpreta el espacio como medio que define un tipo de estatuaria que toma en consideración su entorno, que empieza a formar parte de la obra. Así es como el bloque cerrado propio del clasicismo, comienza su apertura espacial, que aunque aún no se llega a la perforación y los espacios internos, si se observa como los cuerpos se repliegan para posteriormente, proyectarse invadiendo su entorno.

La escultura barroca es ante todo, una escultura de movimiento, frente al reposo que nos ofrecía el Renacimiento. Lo más particular de la tridimensionalidad barroca, es la proyección dinámica de las formas hacia fuera, es decir, se realizan composiciones en aspa, las estatuas llevan paños flotantes y se colocan brazos y manos de modo muy expresivo. Es importante destacar, que la escultura barroca se desarrolla ya en la Edad Moderna, donde se valora el espacio como un medio relacional, donde la escultura aborda la apertura frente al bloque cerrado, para invadir el espacio circundante con sus composiciones dinámicas.

El siglo XIX arranca con la Revolución Francesa y con ella se produce el paso de una sociedad estamental a otra de clases, lo que modifica la relación del hombre con la

naturaleza y por lo tanto, las formulaciones que existían hasta entonces. Todo ello deriva en una época dividida por una serie de periodos artísticos dentro de la temática escultórica que son el Romanticismo, el Realismo, el Impresionismo y el encabezado por Rodin y que representa el inicio de la Edad Contemporánea.

El Romanticismo hunde sus raíces en ciertas corrientes filosóficas y artísticas del siglo XVIII, arrancando con el Rococó y su exaltación de las ruinas, la asimetría y la visión idílica del paisaje, ofreciendo de este modo un gran culto a lo inconsciente, la irracionalidad, el sueño o la locura. El espacio romántico continúa sin embargo, siendo escenográfico y con un punto de vista único. Para Francastel, este periodo, *“no transformó el espacio plástico de manera decisiva, porque no se dedicó sino a renovar temas, modos de exposición, sin replantear el fundamento técnico del signo espacial en sí”* (Francastel, 1990)³⁰² Con la escultura romántica se sigue un doble curso, por un lado la escultura de formato pequeño y, por otro, el de la monumentalidad.

El Realismo madura en el seno del Romanticismo, pero logrando una liberación de la técnica pictórica rompiendo esta tradicional temática. No es que introduzcan un nuevo concepto del espacio, pero si cambian el lenguaje plástico pasando de un espacio imaginario a otro real. Calvo Serraller describe la escultura de esta época como una *“escultura que sobrevive como antigua, pero no es capaz de resistir la acción corrosiva del envejecer. Por tanto, cuando triunfa la sociedad moderna secularizada – temporalizada –, la escultura se convierte en un despojo, en un despojo del tiempo, en una ruina”* (Serraller,

³⁰² Francastel, P. (1990): *Sociología del arte*. Madrid, Alianza, p. 194.

1992)³⁰³. En cierto sentido, es el momento culminante de la crisis final del clasicismo cuya escultura ya no consiguió sobrevivir en medio de una nueva efervescencia creativa, donde se rompe con la concepción naturalista y conmemorativa de la escultura, se reivindica lo fragmentario y se aleja de lo ilusorio.

No es hasta la segunda mitad del siglo XIX que se asiste a un cambio en la faceta artística, debido a la popularización de la fotografía y la difusión de la luz artificial. Con el Impresionismo los artistas instauran una nueva actitud, pero no rompen del todo con los géneros tradicionales y la especialidad del Renacimiento, que se hará con los movimientos artísticos del siglo XX. Sin embargo, asistimos al comienzo de un nuevo espacio plástico donde se plantean las relaciones entre la forma y la luz, la triangulación del propio espacio dejando a un lado la regla de Alberti, según la cual se coloca un ojo único a un metro del suelo, para colocarlo en cualquier posición y a cualquier altura y, un análisis de los valores táctiles.

Francastel lo describe afirmando que *"la Edad Media tuvo una concepción compartimentada del espacio, que el Renacimiento tuvo una concepción escenográfica y que el arte moderno tiene una concepción aprehensiva"* (Francastel, 1990)³⁰⁴. De este modo la sociedad moderna deja de moverse en el espacio tradicional y se comienza una nueva búsqueda de los efectos de la luz y las sombras pero, alcanzando la tan necesaria independencia de la escultura con respecto a la

³⁰³ Calvo Serraller, F. (1992): *La senda extraviada del arte*. Madrid, Mondadori, p. 218.

³⁰⁴ Francastel, P. (1990): op.cit., nota 302, p. 257.

pintura. Siendo, precisamente un pintor, Degás, el que contribuya a esta evolución.

9. LA FORMA.

"Para comprender la forma en su completa realidad tridimensional hay que comprender el espacio que desplazaría al quitarla" (Moore, 1981)³⁰⁵. Con estas palabras define Henry Moore la forma en la escultura, pero ¿qué es la forma?. Si hablamos de la forma material sería justo decir que viene determinada por los límites del objeto, porque de otros aspectos espaciales no se piensa en general que sean propiedades de la forma, puesto que un objeto esté boca abajo o boca arriba no influye en su definición.

Si tomamos como ejemplo la escultura clásica, Maderuelo nos aclara que *"en sus aspectos formales respondía a unas reglas concretas que, desde sus orígenes, se expresan a través de la representación pitagórica de los cánones, entronizando la figura humana como 'metron' del universo."* (Maderuelo, 1994)³⁰⁶ Todo ello, porque las reglas por las que se regían los clásicos respondían a las ideas filosóficas y *"formulaciones retóricas que pueden ser rastreadas en las ideas de los filósofos"* (Maderuelo, 1994)³⁰⁷, siendo estas normas las que confieren a la escultura de un aspecto formal muy determinado. Se sabe que la primera noción formal en la escultura es la del perfil (Martín González, 1995)³⁰⁸ porque en

³⁰⁵ Moore, H. (1981): op.cit., nota 60, p. 61.

³⁰⁶ Maderuelo, J. (1994): op.cit., nota 216, p. 149.

³⁰⁷ Maderuelo, J. (1994): Ibíd.

³⁰⁸ Martín González, J. J. (1995): op.cit., nota 6, p. 21

la cabeza es donde radican la mayoría de los elementos formales como la masa del cabello, que nos indica la moda de la época y los ojos, la nariz y los labios que son la sede la expresión y que nos habla mucho del período artístico.

Sin olvidar que la rodilla es otro de los puntos esenciales donde los estilos han dejado siempre su personalidad, por el mero hecho de ser un punto de flexión muy importante para las actitudes del cuerpo.

En la escultura del siglo XX, en cuanto a la forma se distinguen dos tendencias dominantes que son por un lado la orgánica y por otro la geométrica y de las que derivan todas las demás. *“Por un lado una larga serie de expresiones o imagerías de tipo orgánico, desde formas figurativas, iconografías humanas, a motivos más difíciles de identificar, con todo su caudal de líneas sinuosas y predominio de volúmenes de sentido y generación curva. Corpóreos y más sensuales. Por otro lado la referencia geométrica, el imperio de la razón euclidiana sobre el magma orgánico (nunca exento de normas, sin embargo). Tal vez fruto del descubrimiento de la belleza de las formas puras, donde el orden y el frescor de lo mineral, de lo cristalino, tienen a raya a la fatigosa palpación orgánica”* (Sauras, 2003)³⁰⁹

No hay jerarquías entre ambos tipos de formas porque sólo es una cuestión de dimensiones y de percepción. De percibir tanto lo orgánico como lo geométrico. De sentir el carácter primigenio y embrionario de las formas orgánicas y, por otro lado, valorar la configuración geométrica de los seres y sobretodo, de apreciar la significación épica que adquiere la

³⁰⁹ Sauras, J. (2003): op.cit., nota 193, p. 129.

forma cuando se apodera del espacio sin perder su naturaleza. Esculturas, donde la textura y las líneas de fuerza constituyen el elemento básico para codificar esas formas.



Ilustración 150. Dama Oferente. Picasso, 1933. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid. España. Colección permanente.



Ilustración 151. Caja metafísica abierta. Oteiza, 1970. Galería Principal Art, Barcelona, España.

Por otro lado, si hablamos de la forma perceptual, su definición puede cambiar considerablemente si los objetos varían su orientación espacial o su entorno ya que estos modos visuales se influyen unos a otros. Además, la forma de un objeto no viene dada sólo por sus límites, sino también por el modo que éstos sean vistos. Así pues, la forma que se percibe es el resultado de un juego recíproco entre el objeto material, el medio luminoso y las condiciones nerviosas del observador.

Mikel Dufrenne señala en su libro *Fenomenología de la experiencia estética* que *"si el objeto ordinario nos invita a salir de la percepción, el objeto estético nos remite a ella ineludiblemente"* (Dufrenne, 1982)³¹⁰ ya que *"nuestra mirada adopta una actitud <contra-práctica> respecto a cualquier objeto cotidiano"* situándonos *"ya en el punto de inicio de una experiencia estética, pues en virtud de esa actitud el objeto percibido pierde su colocación habitual en el sistema funcional a que pertenece nuestro entorno cultural, poniéndose manifiesto sus cualidades representativas, simbólicamente alusivas a las grietas o rupturas que representa siempre el mapa de la realidad. Esa y no otra, es la raíz de la fuerza estética de los ready-mades de Duchamp"* (Jiménez, 1986)³¹¹

Este despliegue dinámico de la percepción nos permite ver, en conclusión, *"la plasmación material de la correspondencia entre el ojo del cerebro (o mapa interior) y las imágenes (o mapa del mundo), que constituye la base del*

³¹⁰ Dufrenne, M. (1982): *Fenomenología de la experiencia estética*. El objeto estético. Valencia, Fernando Torres, p. 92.

³¹¹ Jiménez, J. (1986): *Imágenes del hombre*. Fundamentos de estética. Madrid Tecnos, p. 117.

valor objetivo y simbólico de cualquier representación”
(Jiménez, 1986)³¹²



Ilustración 152. Porta-botellas o erizo. Marcel Duchamp, 1914. Original perdido.

³¹² Jiménez, J. (1986): op.cit. nota 311, p. 219

Por otra parte, como *"los ojos sólo reciben información de las formas externas, no de las internas. Además, la luz viaja en línea recta, y por lo tanto las proyecciones formadas sobre las retinas corresponden únicamente a aquellas partes de la superficie externa que están unidas a los ojos por líneas rectas"* (Arnheim, 1989)³¹³, una escultura parecerá distinta según se perciba su forma.

Claro que la forma del objeto que vemos no depende solamente de su proyección visual, sino que viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto a lo largo de nuestra vida. Una escultura de la que sepamos que ha sido realizada con madera exclusivamente traída de una zona específica de África, puede llegar a parecernos distinta si únicamente la observamos como una forma realizada en madera. De modo semejante *"el que hace una imagen de algo que ha experimentado es libre de incluir en ella una proporción mayor o menor de forma. El estilo de pintura occidental creado por el Renacimiento restringía la forma a lo que se puede ver desde un punto de observación fijo."* (Arnheim, 1989)³¹⁴

Sin embargo, los cubistas (y anteriormente los egipcios y los indios americanos), no tuvieron en cuenta esta norma restrictiva y pintaban desde todos los puntos de vista. Así como los niños dibujan un bebé dentro del vientre de la madre, los bosquimanos, por ejemplo, incluyen órganos internos y un escultor ciego *"puede vaciar las cavidades oculares en una cabeza de arcilla y luego poner en ellas globos oculares redondos"* (Arnheim, 1989)³¹⁵, deducimos que se

³¹³ Arnheim, R. (1989): *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza, p.196.

³¹⁴ Arnheim, R. (1989): *Ibíd.*

³¹⁵ Arnheim, R. (1989): *op.cit.*, nota 313, p 84.

pueden omitir los límites de un objeto y aún así realizar una imagen reconocible del mismo, puesto que lo que se hace no es dar el contorno, sino el eje primicial característico que, en realidad, no existe en el objeto. Así la forma de un objeto queda plasmada por los rasgos espaciales que se consideran esenciales.



Ilustración 153. Caja vacía con gran abertura. Oteiza, 2003. Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, España.

Admitamos ahora la posibilidad de la interpretación con la que se considera que la forma es un momento final de un

proceso de configuración y punto de arranque para interpretaciones futuras, *“producto de un proceso de configuración, la forma se estabiliza precisamente como reposo del proceso formativo que ha llegado a su propia conclusión”* (Eco, 1990)³¹⁶. Y para interpretarla hay que situarse en el punto de vista del creador, *“recorrer de nuevo su labor hecha de intentos e interrogantes frente al material, de recolección y selección de brotes, de previsiones de la que la obra tendía a ser por coherencia interna”* (Eco, 1990)³¹⁷.

En realidad, es así como el artista, partiendo de elementos todavía sin concretar augura la forma, y así es como el observador debe contemplar una obra, desde el principio creador. Puesto que es la única manera de que no se deje dominar por su aspecto físico, es decir, por su forma una vez concluido el proceso, sino que se sitúa en el comienzo de dicho proceso. En el principio creador para tratar de comprender la obra tal y como debe ser y así poder comparar *“la obra ideal (la forma formante) que va comprendiendo poco a poco, la obra tal como es en la realidad (la forma formada) para juzgar sus semejanzas y diferencias”* (Martín González, 1995)³¹⁸. Este modo de interpretación únicamente adquiere un completo significado cuando va unido al estilo como modo de formar, es decir, la estética de la forma y sus valores.

Sin embargo, las formas pueden existir independientemente como representación del objeto real o no real, o como delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie, como apunta Kandinski en su libro *Lo*

³¹⁶ Eco, U. (1990): La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?. Barcelona, Martínez Roca, p. 78.

³¹⁷ Eco, U. (1990): *Ibíd.*

³¹⁸ Martín González, J.J. (1995): op.cit., nota 6, p. 21

espiritual en el arte (Kandinski, 1991)³¹⁹. Un ejemplo de ello lo tenemos en la obra de Chillida, *la sirena varada*, que nos muestra la forma esencial de la materia donde *"la forma se apodera del espacio, sin perder nunca la naturaleza sincera de su textura. No aspiran las esculturas a ser identificadas con lo viviente. Hierros, piedra y cemento reclaman las formas que corresponden a su esencia"* (Martín González, 1995)³²⁰, ya que existe una forma esencial de la materia.



Ilustración 154. La Sirena varada. Chillida, 1972. Puente de Juan Bravo en el Paseo de la Castellana. Madrid. España.

³¹⁹ Kandinski, V. (1991): op.cit., nota 29, p.34

³²⁰ Martín González, J.J. (1995): op.cit., nota 6, p. 21

Y, tal vez ésta sea una de las ventajas de la escultura sobre otras artes, ya que por ejemplo el sonido se imagina sin las diferencias que en él se producen cuando suena al aire libre, en un espacio cerrado, solo o con instrumentos. Así es como toda apreciación de los valores sensoriales queda implícita en la apreciación de los valores formales, como bien apunta Hospers (citado en Hospers, 1990)³²¹.

Esta relación entre los valores sensoriales y la forma **"nos lleva a observar los efectos que tiene la forma"** (Kandinsky, 1991)³²², sobre estos valores, ya que la forma misma aún cuando es abstracta **"posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma"** (Kandinsky, 1991)³²³. Así, el término **forma** no significa en escultura lo mismo que **figura**, porque la forma tiene que ver con las interrelaciones totales de las partes, es decir con la organización global de la obra donde las figuras son sólo un aspecto. Si la forma de una pintura, dice Kandinsky, fuera definida como su figura, esto no valdría para los colores cuyos límites constituyen las figuras y que son tan importantes para la organización formal del cuadro como las figuras mismas. (Kandinsky, 1991)³²⁴

Pero debemos entender que la forma, tampoco se refiere a la forma estructural, como ocurre en la lógica, sobretodo cuando hablamos de diferentes argumentos dentro de la misma forma. Cuando expresamos que la forma particular de una obra concreta es su propio modo único de organización y no el que comparte con otras obras, no estamos aseverando

³²¹ Hospers, J. (1990): op.cit., nota 105. p. 100.

³²² Kandinsky, V. (1991): op.cit., nota 118. p. 89.

³²³ Kandinsky, V. (1991): Ibíd.

³²⁴ Kandinsky, V. (1991): op.cit., nota 118. p. 89.

que por otro lado, muchas obras de arte tienen, sin duda, propiedades comunes, incluso siendo disciplinas diferentes.



Ilustración 155. Alberca soñando. Manuel Rivera, 1984. Colección del autor.

No obstante, la forma en su sentido estricto no es más que la delimitación de una superficie por otra, como característica externa. Pero *“toda forma tiene un contenido interno”* (Kandinsky, 1991)³²⁵, y por lo tanto su *“armonía formal debe basarse únicamente en el principio de contacto adecuado con el alma humana”* (Kandinsky, 1991)³²⁶, y en su unidad entre las partes, puesto que en una obra de arte

³²⁵ Kandinsky, V. (1991): op.cit., nota 118. p. 89

³²⁶ Kandinsky, V. (1991): Ibíd.

ninguna de sus partes debe actuar aisladamente. Hospers nos señala que cada parte o elemento colabora con las otras, de modo que un cambio en una de ellas hace diferente al todo, ya que las partes se relacionan internamente y no de un modo externo. (Hospers, 1990)³²⁷



Ilustración 156. Figura reclinada. Henry Moore, 1969. San Diego Museum of Arte. Estados Unidos.

Es evidente que ningún organismo posee unidad perfecta ya que algunas partes son más importantes que otras, y así lo dedujeron algunos de los artistas que fueron en búsqueda de nuevas claves visuales para romper con la forma que se había

³²⁷ Hospers, J. (1990): op.cit, nota 105. p.100. Hospers nos quiere decir que una obra de arte actúa del mismo modo que los organismos vivos donde la interacción de las diversas partes es interdependiente y no independiente; es decir, que el funcionamiento del estómago depende del funcionamiento del corazón, el hígado y otros órganos, y el mal funcionamiento de uno de ellos implica también el mal funcionamiento de los otros. Así, en una escultura, si cierto volumen no estuviese donde debe, quedaría alterado todo el carácter de la obra y no funcionaría como unidad artística.

mantenido inamovible durante siglos. Fueron ellos, lo que vieron que en las obras de arte existen puntos altos y bajos, partes más y menos integradas y por lo tanto, no tiene por qué existir una perfecta unidad.

De este modo, se les pudrió la vejez del ideal clásico que convirtieron en algo indeseable para su trabajo. Medardo Rosso, Rodin, Barlach, Modigliani, Brancusi, Picasso, Boccioni, Tatlin, Duchamp, Calder... consiguieron evitar en sus obras todo aquello que les parecía monótono para crear la confusión y la variedad. Pero, para ello debieron sacrificar la unidad formal de la obra lo que provocó un gran desconcierto, puesto que en realidad no rompieron el equilibrio entre las cualidades de la obra. Y, en esta maravillosa búsqueda del mil novecientos, *"la obra de arte consigue mantener el contraste entre las partes y la transición de una cualidad sensorial a otras, que introduce cambios dentro de la unidad básica."*(Hospers, 1990)³²⁸



Ilustración 157. Torso de Adèle. Rodin, 1878. Museo Rodin de París.
Francia.

³²⁸ Hospers, J. (1990): op.cit., nota 105. p.85.

9.1 La búsqueda de nuevas claves visuales. Mil novecientos.

La historia del arte suele presentar ciertas fechas que siguen meticulosamente el comienzo y el fin de un estilo, de una época o el momento álgido de algún acontecimiento importante. En este sentido, el salto que va desde la antigüedad al mil novecientos producido en esta investigación señala, por una parte, el comienzo de la ruptura definitiva de los cánones clásicos que no dejaban mucho para trabajar y la confirmación decisiva de encontrar nuevos códigos visuales, como la revolucionaria idea de crear con lo que no hay y que dio origen al fragmento.

Señala Henry Moore en sus escritos que *"a partir del gótico, la escultura europea se ha venido cubriendo de musgos y hierbajos, de toda clase de excrecencias que llegaban a ocultar totalmente la forma... la misión especial de Brancusi ha consistido en desembarazarla de todo ese exceso y en hacernos de nuevo conscientes de las forma."* (citado en Wittkower, 1991)³²⁹. Lo cierto es que mil novecientos marca un desafío en el arte que no se había producido antes, el escritor francés Charles Péguy comentaba que *"el mundo ha cambiado más en los últimos treinta años que desde los tiempos de Jesucristo"* (citado en Hughes, 1991)³³⁰ y es que fue en su época, y no antes cuando las artes visuales estaban en un estado de total convulsión y donde el modernismo comenzó a fraguarse.

³²⁹ Wittkower, R. (1991): op.cit., nota 153. p. 102.

³³⁰ Hughes, R. (2000): *El impacto de lo nuevo. El arte del siglo XX*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 218.

Mil novecientos convertido en un desafío al nuevo siglo que se adentraba y un canto a la ciencia y a la tecnología, es el año de la Exposición Universal de París. También es el año de la *Tosca* de Puccini, de la *Cuarta sinfonía* de Mahler, de la publicación de *La Interpretación de los sueños* de Freud, del fin de la llamada *época victoriana* y de la eclosión del modernismo, porque lo moderno desde Baudelaire se había convertido en la única plataforma de salvación a la tragedia que se estaba viviendo en la ciudad, una angustiosa vida en una ciudad que sufría interminables atentados de los que no se podía pasar indiferente.



Ilustración 158. Catalogo de presentación en la exposición universal de París 1900 de las maquinas de escribir Remington con reproducción de cartas de certificación de buen funcionamiento y fotos de los pabellones.

Para Baudelaire, *"el hombre moderno debería comprometerse con lo metropolitano, con su drama, para reencontrar los valores heroicos que dieran sentido a la experiencia. El arte y la arquitectura se encuentran en la obligación de sublimar el caos, pero para ello deben adoptar*

una nueva actitud ante la confusión del público; un público que se ha convertido en espectador de la vida moderna, que sufre sus puestas en escena y que se ve necesitado de un mediador que se la organice apasionadamente.” (Aracil y Rodríguez, 1983)³³¹ Este es el héroe de Baudelaire, un personaje que para Benjamín es simplemente el sujeto de la vida moderna (citado en Aracil y Rodríguez, 1983)³³², y así es el arte que se vive.

Un arte que sin olvidar su historia se ve empujado a cargarse de nuevos contenidos y a reproducir los acontecimientos cotidianos con los que se ve obligado a convivir, ya que *“al parecer, el arte siempre ha sido importante para los seres humanos y siempre lo será; es probable que las cosas que hacen los artistas sigan siempre desconcertándonos y al mismo tiempo proporcionándonos ideas y goce”* (Freeland, 2001)³³³, pero en 1900 además, *“tenía ebullición, idealismo, confianza, la creencia de que había territorio de sobra para explorar y, por encima de todo, la sensación de que el arte, a la manera más noble y desinteresada, podía encontrar las metáforas necesarias para explicarles a sus habitantes un cambio radical en la civilización”* (Hughes, 2000)³³⁴

Y, la gran metáfora de este sentimiento de cambio era la Torre Eiffel, con esa imagen dominante y una estructura que resumía todos los significados de la modernidad. Encarnaba a un tiempo la transformación, la manufactura, la dinámica...

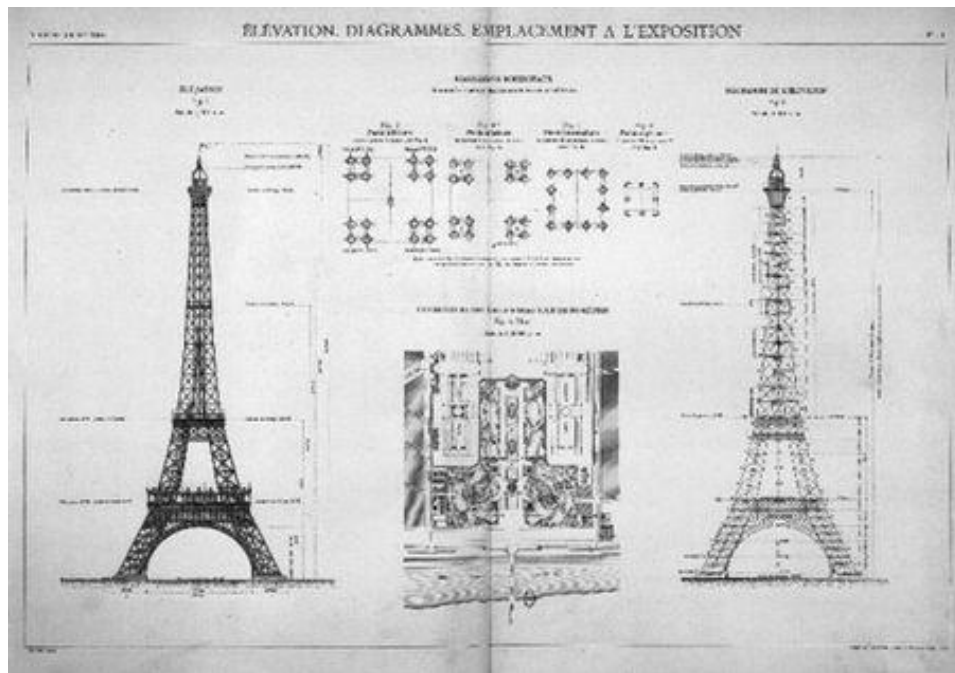
³³¹ Aracil, A. y Rodríguez, D. (1983): El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno. Cap. I.1. Mil novecientos. Las consecuencias de la Revolución Industrial. Madrid, Istmo, p. 328.

³³² Aracil, A. y Rodríguez, D. (1983): *Ibid.*

³³³ Freeland, C. (2001): Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte. Madrid, Cátedra, p. 401.

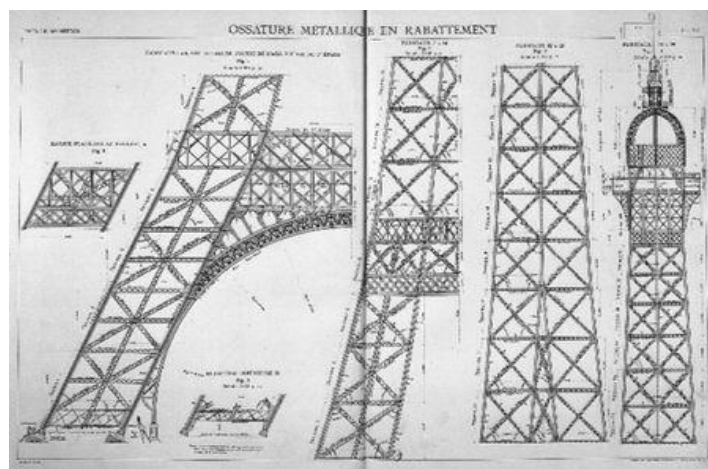
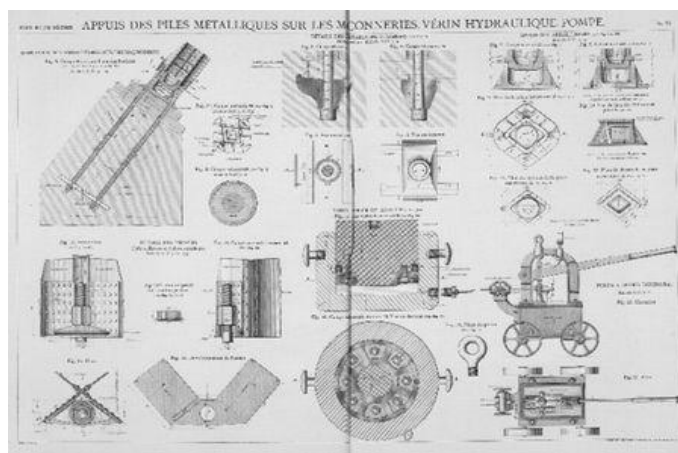
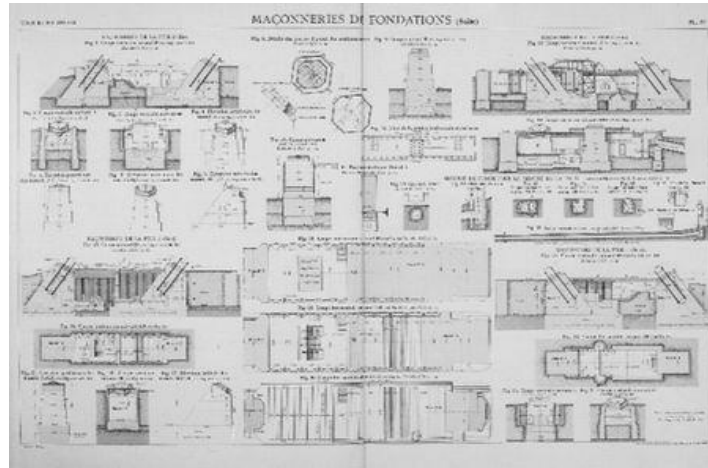
³³⁴ Hughes, R. (2000): op.cit., nota 330. p. 229.

ilustrando con sus trescientos dieciséis metros, el triunfo del presente sobre el pasado y la victoria de lo industrial sobre el antiguo régimen. *“¿Qué otra cosa podía resumir esa idea de manera más brillante que una estructura que le volvía la espalda a la posesión de la tierra, que ocupaba un espacio antes virgen y sin amo, el mismísimo cielo?. El hecho de que fuera una enorme y vertical extrusión de una pequeña parcela de la superficie de la tierra, demostraría el poder del proceso.”* (Hughes, 2000)³³⁵.

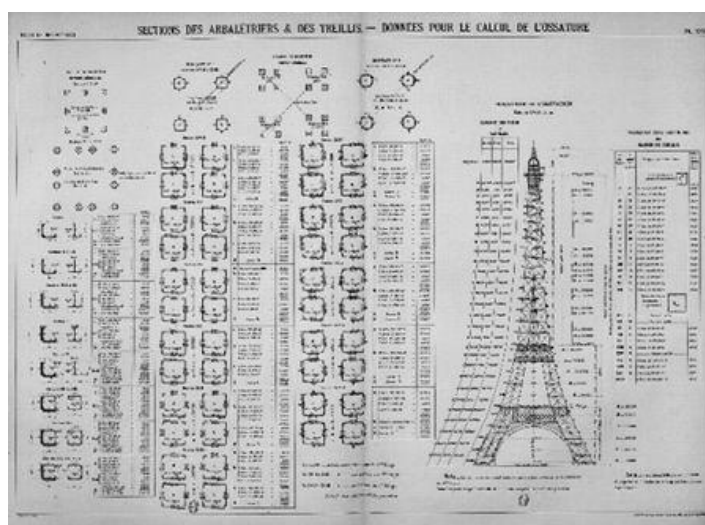
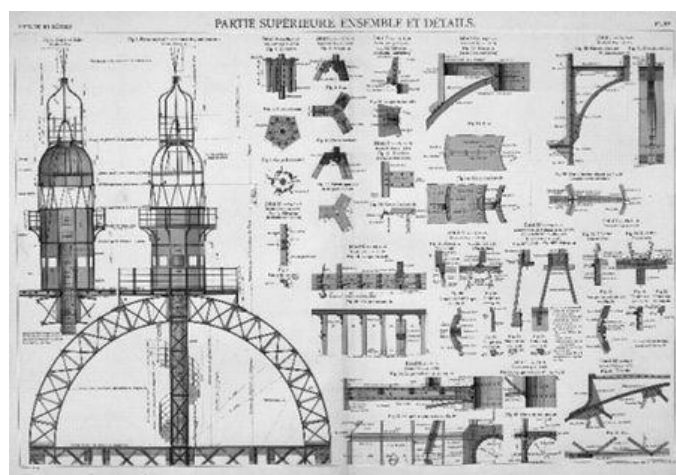
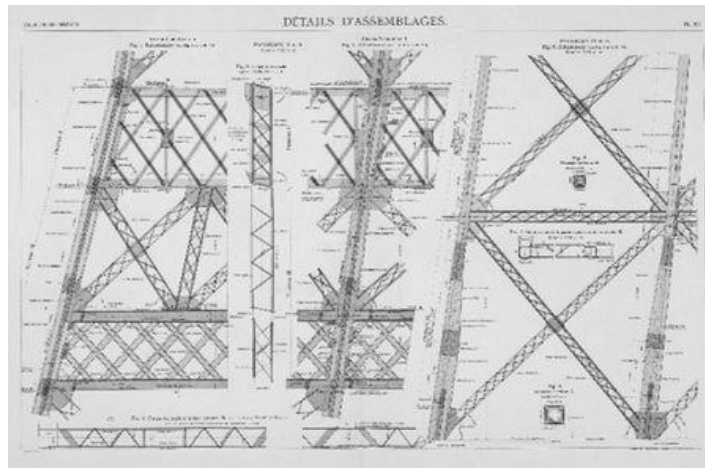


³³⁵ Hughes, R. (2000): op.cit., nota 330. p. 229.

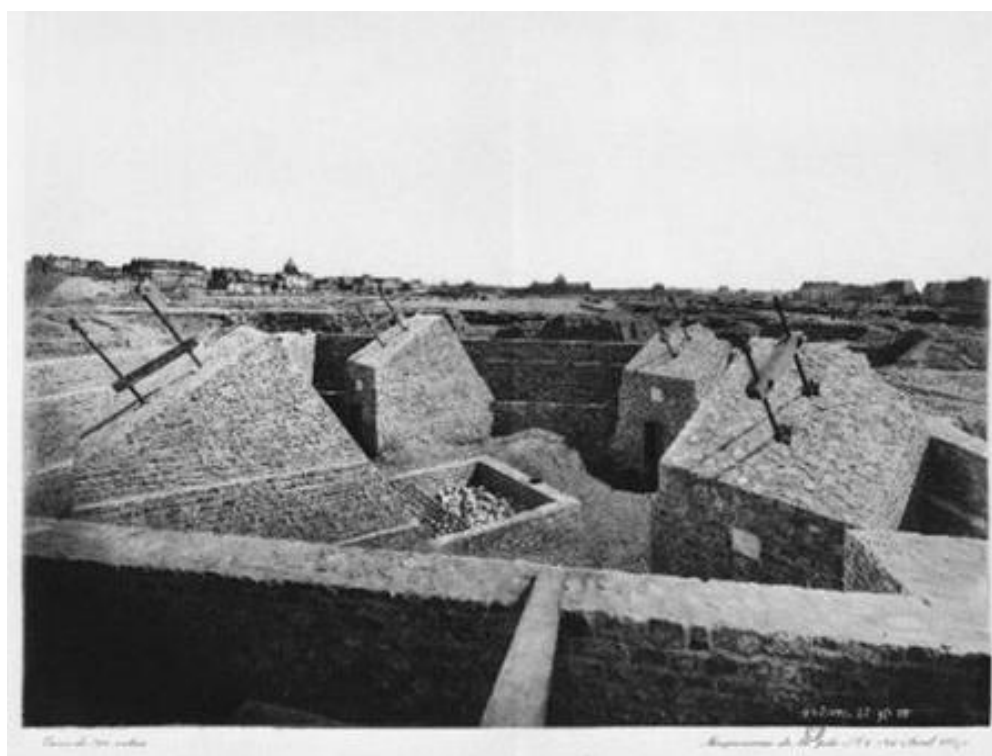
CAPÍTULO IV. RUPTURA DE LA FORMA



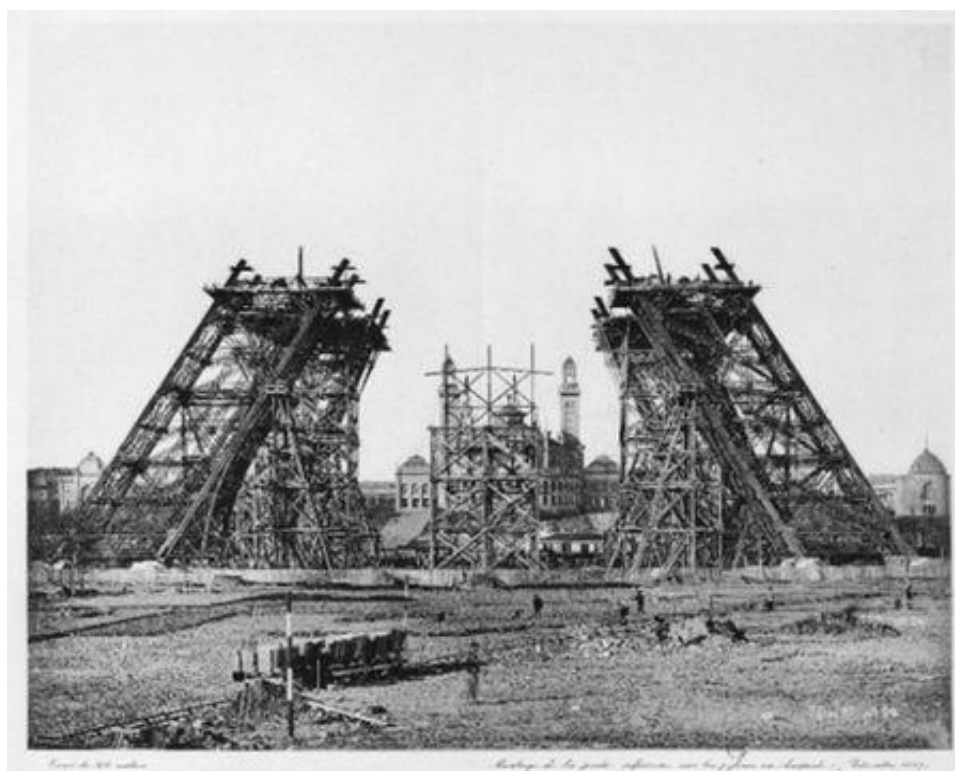
CAPÍTULO IV. RUPTURA DE LA FORMA



CAPÍTULO IV. RUPTURA DE LA FORMA

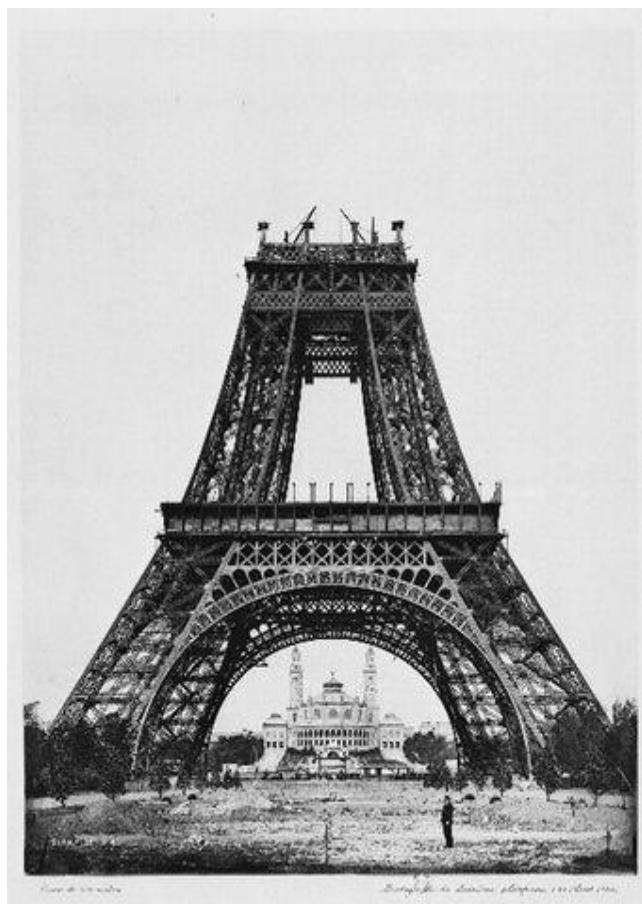


CAPÍTULO IV. RUPTURA DE LA FORMA



CAPÍTULO IV. RUPTURA DE LA FORMA





CAPÍTULO IV. RUPTURA DE LA FORMA



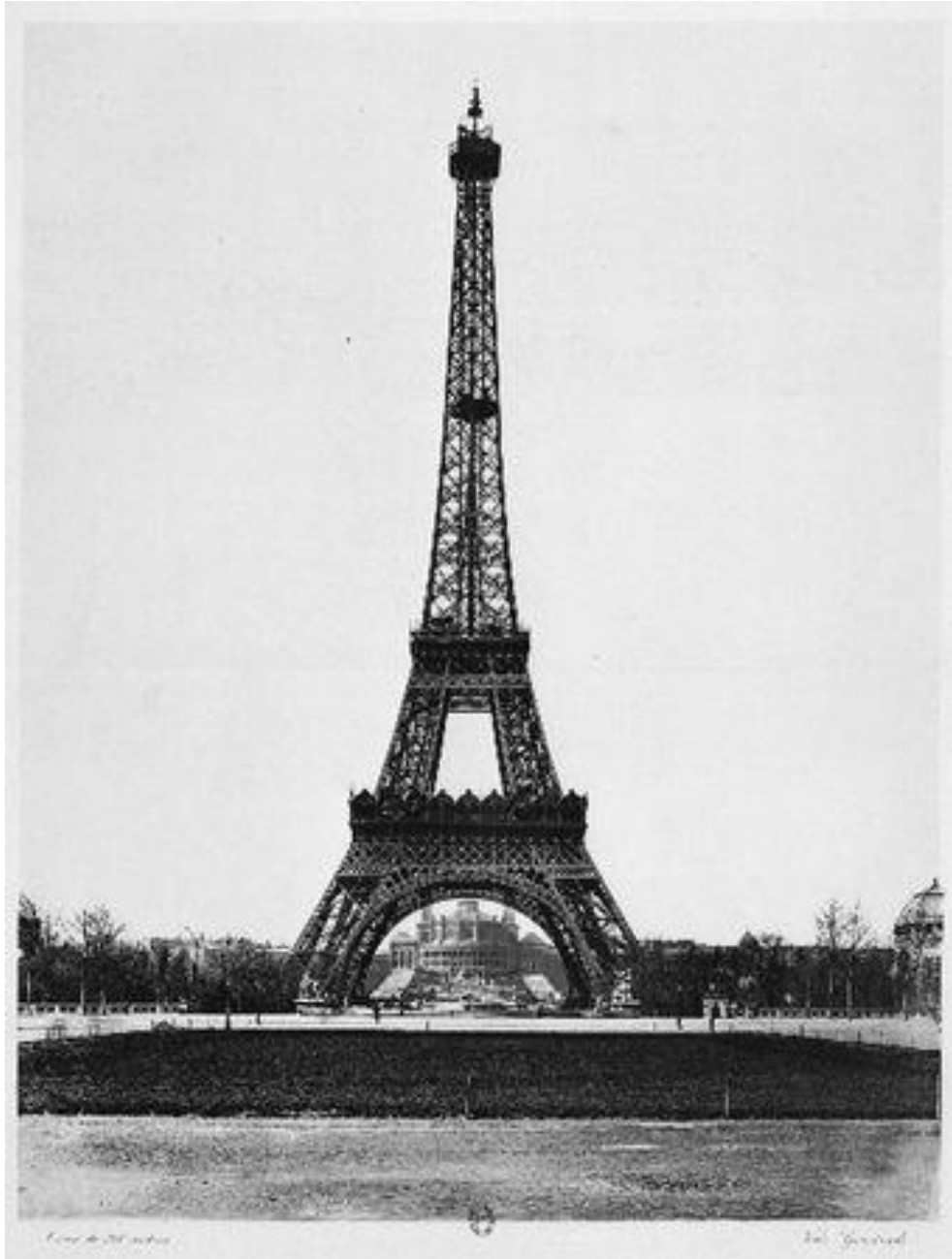


Ilustración 159. Planos y fases de la construcción de la Torre Eiffel. Gustave eiffel, 1887-1889. Arquitecto: Stephen Sauvestre. Ingeniero de estructuras: Maurice Koechlin y Émile Nouguier. Constructora Eiffel et Cie y Promotora Gustave Eiffel & Cie.

Pero la Torre Eiffel, no sólo suponía la conquista del aire. Ella era y sigue siendo la única estructura que se ve desde cualquier punto de la ciudad. Ninguna otra ciudad europea excepto Roma con la Basílica de San Pedro, ha sido tan dominada por una única estructura. La torre transformó de la noche a la mañana a la ciudad en la capital modernista de manera definitiva y definió la ruptura con el pasado y como tal fue enaltecida por Apollinaire, el poeta cosmopolita: *"Tú has acabado con eso de vivir en la antigüedad griega y romana/ Aquí, hasta los automóviles parecen antiguos / Y el siglo, convertido en un pájaro, asciende al cielo igual que Jesús"* (citado en Hughes, 2000)³³⁶.

El ritmo del cambio era tan veloz que dejó, durante un tiempo, encallado al arte que seguía en sus convenciones pastoriles, porque ninguna obra de arte convencional podía hacer frente a la nueva experiencia de finales del siglo XIX, ya que la esencia de la fabricación, de la industria, del proceso, de la ciudad, pretendía la conquista del espacio horizontal una vez asumido, que el vertical ya estaba dominado por *"un puntiagudo pilar equilibrado encima de un vacío definido por cuatro arcos"* (Hughes, 2000)³³⁷ que es eje metafórico y simbólico de todo este avance.

Ante este nuevo objetivo, el Impresionismo optó por la fugacidad, por la representación de un espacio que parecía referirse a sí mismo, y que al final encontró su apoteosis en los propios objetos artísticos y en su experiencia interna. Aún así se trataba de un arte vuelto hacia su magnificencia decorativa que acabó convirtiéndolo en un arte de vejez frente al acelerado ritmo del progreso.

³³⁶ Hughes, R. (2000): op.cit., nota 330, p. 217.

³³⁷ Hughes, R. (2000): Ibíd.

9.1.1 La vejez impresionista.

Como bien señala Gombrich, lo que se ha denominado ruptura de la tradición, hizo cambiar totalmente la situación del arte. Fueron los artistas con sus exposiciones los que decidieron realizar una búsqueda de nuevos códigos visuales y establecer una distinción entre el arte con mayúsculas y el mero ejercicio de un arte (Gombrich, 1997)³³⁸, siendo el principio de una nueva actitud artística.

Se llevó a cabo, por tanto, una evolución que desarrolló una paulatina desestima de la línea, una *“revolución incesante de los lenguajes, la multiplicidad de las experimentaciones con la forma”* (Aracil y Rodríguez, 1983)³³⁹, que dieron origen a una imagen del arte enriquecida e inquietante. Se desarrolló una evolución de lo superficial a lo profundo, puesto que con la desvaloración del contorno viene la depreciación del plano, encontrándonos con un arte que presenta una aparente libertad de movimiento donde desbordan los planos, e incluso puede pasar, que la forma desaparezca por completo, en algún momento en la negrura de las sombras.



Ilustración 160. Caballo en el abrevadero. Degás, 1860. Museo Metropolitano de art. Nueva York.

³³⁸ Gombrich, E. H. (1997): op.cit., nota 129, p. 95

³³⁹ Aracil, A. y Rodríguez, D. (1983): op.cit., nota 331, p. 231. Cap. I.3. Mil novecientos. *La búsqueda de nuevos códigos visuales.*

De este modo, algunos pintores del siglo XIX, recurrieron a una plástica tridimensional pero, con la mente formada por una pintura definida como arte de la apariencia por lo que realizaron una plástica con notas formales que no tenían nada en común con la forma objetiva y que, por lo tanto, sólo se las **puede calificar de "esculturas impresionistas". No son figuras** aisladas y con un movimiento que requiere resonancia, por lo que nunca muere en una atmósfera inmóvil, hasta las mismas sombras tienen otro sentido en las figuras.



Ilustración 161. Danseuse regardant la plante de son pied droit. Degás, 1921/1931. Musée d'Orsay, Paris, Francia.

La Revolución Francesa rompió con la tradición pero esos cimientos sobre los que el arte había permanecido durante tanto tiempo fueron minados desde otra parte: la Revolución Industrial. Fue ella la que ***"comenzó a destruir las mismas tradiciones del sólido quehacer artístico; la obra manual dio paso a la producción mecánica, el taller a la factoría"*** (Gombrich, 1997)³⁴⁰ abriendo un campo ilimitado para escoger.

Sin embargo este avance supuso para el arte también una pérdida. Según Hegel, el arte que había sido en un tiempo el grado adecuado para el desarrollo del espíritu, ya no lo era por su manifiesta confianza en un progreso, no sólo industrial, sino de la conciencia de libertad que, por otro lado, se vio amargamente desengañada (citado en Adorno, 1983)³⁴¹. Sin embargo, hubo una serie de artistas que llegaron a este estado de liberación de lo prototípico y apuntaron más allá de su momento histórico, crearon obras de espíritu que se hermanan con el ansia de superar la monotonía y la inercia. Genios creadores que consiguieron elevarse al nivel espiritual del que nos habla Adorno y que comenzaron a sentirse una raza aparte, extremando su desprecio por los ***convencionalismos de la sociedad burguesa. Así, "el artista que vendía su alma, condescendiendo con los gustos de quienes carecían de ellos, estaba perdido"*** (Adorno, 1983)³⁴², mientras que los artistas fieles a su espíritu artístico crearon obras que fueron un perfecto medio para expresar su sentir individual, como ya apuntaba Rodin al hablar de su trabajo: ***"Si, he intuito la figura y he comprendido su sentido, eso se entiende bien, pero el espíritu de la figura siempre tiene que conquistarse de nuevo a través de la contemplación"***

³⁴⁰ Gombrich, E. H. (1997): op.cit., nota 129, p. 69.

³⁴¹ Adorno, T. (1983): op.cit., nota 98, p. 183

³⁴² Adorno, T. (1983): Ibíd.



Ilustración 162. The Belle Heaulmiere. Rodin, 1885/1887. Museo Brooklyn, Nueva York.

Hasta fines del siglo XIX no se abrió un abismo entre los artistas triunfantes que realizaban un arte oficial y los inconformistas, que únicamente fueron apreciados tras su muerte y que aplicaron sus nuevos principios no solamente a la pintura, sino también a la escultura. Por un lado, con ellos *“se culmina finalmente un largo recorrido iniciado en los albores del siglo XV: la captación de la realidad y, por otro*

lado, se abren las puertas del arte del siglo XX” (Coma-Cross y Tello, 2005)³⁴³, pero ateniéndose a sus antecedentes más inmediatos, pues está claro que los nuevos artistas tuvieron sus orígenes más próximos en el arte de la primera mitad del siglo XIX y como buenos descendientes de su época, hundieron sus raíces más sólidas entre los lenguajes a ellos coetáneos. Es decir, *“no hay que olvidar esa corriente subterránea de clasicismo que aflora intermitentemente en el arte francés desde el siglo XVII hasta el presente y cuyos elementos estarán en la obra de Degás, admirador de Ingres y de lo italiano.”* (Coma-Cross y Tello, 2005)³⁴⁴

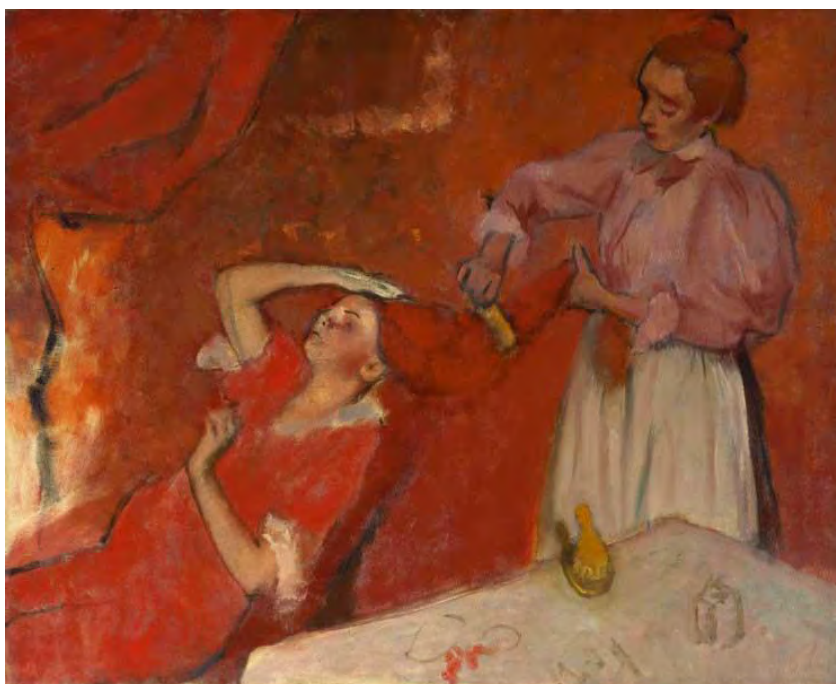


Ilustración 163. La Coiffure. Degás, 1896. National Gallery de Londres.

³⁴³ Coma-Cros, D. y Tello, A. (2005): *Historia del Arte. El realismo. El impresionismo*. Barcelona, Salvat, p.415.

³⁴⁴ Coma-Cros, D. y Tello, A. (2005): *Ibíd.*

El grupo de artistas que establecieron el Impresionismo, no crearon sólo obras para ser captadas por un ojo sensible. Fue sobre todo observación si, pero un observación emotiva y también científica. Se dejaban llevar por la intuición y la sensibilidad buscando el recreo de la visión a través del vacío atmosférico de sus creaciones del mismo modo que buscaban crear desde el propio lugar real de sus visiones.

Estos cazadores de lo fugitivo lo primero que rechazaron fue la solidez de los artistas que imperaban en esos momentos. El crítico francés Emile Blémont contemporáneo de los impresionistas comentaba en uno de sus escritos de 1876: ***"Nadie nos ha dado una definición satisfactoria, pero a nosotros nos parece que los artistas que se reúnen o son reunidos bajo ese título persiguen, con diversos modos de ejecución, un fin análogo: dar con sinceridad absoluta, sin compromisos o atenuaciones, con procedimientos simples o amplios, la impresión que en ellos suscitan los aspectos de la realidad"*** (citado en Coma-Cross y Tello, 2005)³⁴⁵ y esta sinceridad implicaba registrar impresiones, capturar la luz, el espacio y la realidad tal y como aparece ante la mirada del artista. Siendo Degás, el impresionista que captó mejor que nadie los rasgos dinámicos de la realidad in situ.

A él se debe la ruptura de la composición clásica de la figura humana en la variada multiplicidad de sus actitudes que llevando al extremo su sentido de la observación, y acaso cediendo a una intención enrarecida, realizó también un

³⁴⁵ Coma-Cros, D. y Tello, A. (2005): op.cit., nota 343, p. 246. cuando el crítico francés Blémont escribía estas palabras en 1876, el impresionismo se hallaba inmerso en una época de intensa actividad y se había hecho un lugar entre las otras corrientes artísticas del momento.

conjunto de obras en los que estudió las poses de mujeres vistas en el acto de realizar su aseo personal.



Ilustración 164. Mujer secándose después del baño. Degás, 1890. National Gallery de Londres.

Lo moderno de las obras de Degás, además de su habilísima combinación del color pulverizado con el carboncillo que constituyó una novedad en la pintura del siglo XIX y que fue explotado por artistas de las generaciones posteriores, radica en que a raíz de su pérdida de visión, se interesó por la realización de esculturas llenas de vida lo que acredita en él un gran talento escultórico y no un simple aficionado en esa actividad.

Por esta razón, Degás ya en su vejez también nos habla a través de la escultura de su inquietud por plasmar la impresión del espacio, de tal modo que sus obras están cargadas de modulaciones del espacio que aspiran a captar insinuaciones más que acciones. Así, sus modelados son figuras únicas configuradas en posturas intrincadas y difíciles de examinar, porque lo que importaba era el juego de luz y sombra sobre las formas.



Ilustración 165. Bailarina, arabesque ouverte sur la pierna derecha, brazo derecho à terre. Degás, 1860. MASP, São Paulo. Brasil.

Pero sobretodo, cómo hacer para sugerir el movimiento sobre el espacio. De esta manera, demostró al mundo académico que los nuevos principios ordenadores del espacio, lejos de ser incompatibles con la estética tradicional, planteaban nuevos problemas que únicamente ciertos artistas, como Degás, sabían como resolver. Decía Degás de su propia obra que *"ningún arte es menos espontáneo que el mío. Lo que hago es el resultado de la reflexión y del estudio de los grandes maestros; de la inspiración, la espontaneidad, el temperamento no sé nada"* (citado en VV.AA., 2001)³⁴⁶, y por esta razón, sus audaces composiciones que parecen casuales, son en realidad efectos calculados.



Ilustración 166. Cuaderno de apuntes. Degás h. 1860. MASP, São Paulo, Brasil

³⁴⁶ VV.AA. (2001): dirigido por Juan Antonio Ramírez. Historia del arte. El inicio de las vanguardias. Del impresionismo al fauvismo. Madrid, Alianza.

Sin embargo, Degás profesaba una enorme resistencia a fundir en bronce alguna de sus esculturas por la baja estima que sentía hacia ellas, *"mi escultura nunca transmitirá esa perfección que es lo más en el arte de esculpir (...) antes de que muera, todo esto se desintegrará por su propia voluntad, y estará bien en lo que a mi reputación se refiere."* (citado en Flynn, 2002)³⁴⁷. Con estas palabras del artista se revelan no sólo el juicio pesimista hacia su obra, sino su actitud hacia el arte de esculpir. Sin embargo, fue precisamente esta ruptura con la "perfección" lo que hizo de su obra un éxito contemporáneo que le confirió especial relevancia.

Una de sus esculturas más celebradas en el XIX, fue *Pequeña bailarina de catorce años*, que fue exhibida por primera vez en la VI Exposición Impresionista en París en 1881³⁴⁸, no obstante para algunos de los críticos de la época el empleo que hizo en ella de la cera policromada con pelo natural y tejidos les provocó un rechazo al relacionarla con las formas grotescas y carnales del cuerpo como las figuras de cera o las muñecas (citado en Flynn, 2002)³⁴⁹.

Más, precisamente por ello, marcó un atrevido alejamiento de las superficies puras de la tradición clásica revelando una asociación con los objetos primitivos que en opinión de un comentarista contemporáneo, no pertenecía a

³⁴⁷ Flynn, T. (2002): op.cit., nota 299, p. 208.

³⁴⁸ La sexta de las exposiciones de grupo de los impresionistas se celebró de nuevo, como la primera, en el antiguo taller del fotógrafo Nadar. En esta ocasión, fueron trece los pintores que participaron en ella con ciento setenta obras en catálogo, con la particularidad de que no se produjo ninguna nueva incorporación, es decir, todos los participantes habían estado presentes en alguna de las exposiciones anteriores. A pesar de que es Degás quien parece haber salido vencedor de las disensiones en el seno del grupo impresionista, este apenas envía obras a la exposición, y casi todas menores.

³⁴⁹ Flynn, T. (2002): op.cit., nota 299, p. 208.

una galería de arte, sino a “*un museo zoológico, antropológico o médico*” (citado en Flynn, 2002)³⁵⁰.



Ilustración 167. Pequeña bailarina de catorce años. Degás, 1881. Colección de Mr. y Mrs. Paul Mellon, Upperville. Estados Unidos.

³⁵⁰ Flynn, T. (2002): op.cit., nota 298, p. 127.

Con todo, el hecho de evocar estos cuerpos espectrales originados de ese algo indefinible, *"la escultura de Degás anuncia muchas de las preocupaciones posteriores de los realizadores del body art en el siglo XX, cuya obra plantea una confrontación directa con lo prohibido, con las realidades del cuerpo que son tabú, y con sus diversas secreciones y emisiones"* (Flynn, 2002)³⁵¹ Un caso semejante se repetiría en la vejez de Renoir, cuando este insigne pintor de desnudos, ya con las manos imposibilitadas, modeló indirectamente varios relieves o grandes estatuas valiéndose de la colaboración de un escultor profesional, cuya labor iba dirigiendo. Renoir logró así crear esculturas importantes como *Venus Victrix*.



Ilustración 168. Venus Victrix. Renoir, 1916. Parque Middelheim, Amberes. Bélgica

³⁵¹ Flynn, T. (2002): op.cit., nota 298, p. 218

Con las esculturas de Renoir nos encontramos frente a un caso singular. Hacia 1878, modeló unos ornamentos para el marco de un espejo este relieve de un pequeño perfil de mujer aparecía envuelto entre un movimiento de telas y hojas, pero no fue esto para Renoir una verdadera experiencia destinada a familiarizarle con un nuevo modo de expresión. Sin embargo, cerca de treinta años después, en 1907 comenzó a modelar un medallón su hijo Claude. Al año siguiente volvió a esculpir otro retrato de Coco, esta vez en forma de busto. Estas obras, aunque dotadas de un cierto encanto no pueden hacernos considerar a Renoir como un gran escultor. Son, no obstante, las únicas enteramente modeladas por sus manos, manos que muy pronto quedarían paralizadas por la enfermedad. Gracias a una particular contracción de los dedos, Renoir podría continuar pintando, pero ya nunca más pudo esculpir.



Ilustración 169. Coco. Renoir, 1907. Museo de Orsay, París, Francia.

Por otra parte, lo que constituye principalmente, lo que se ha dado en llamar «la obra escultórica de Renoir» es una colección de unas veinte esculturas que llevan, en su mayor parte, su firma (bustos, medallones, bajorrelieves, pequeñas y grandes estatuas y un proyecto de un péndulo) ejecutadas entre 1913 y 1918. Es evidente que en todas estas obras la participación de Renoir fue casi nula, aportando a ellas sólo algunos retoques superficiales. Pero no es menos evidente que sin Renoir ninguna de estas obras hubiera existido jamás.



Ilustración 170. Eau. Renoir y Richard Guino, 1916. Museo de Orsay, París, Francia

"La insistente intervención de Ambroise Vollard, que debía convertirse en el «editor» de la mayor parte de estos bronce, fue decisiva en esta aventura. Fue él quien le procuró a Renoir uno de los ayudantes de Maillol, el escultor catalán Ricardo Guino. Comenzó entonces su Pequeña Venus de pie, realizada a base de esa extraña combinación: Guino la ejecutó basándose en un dibujo de Renoir y bajo su atenta dirección que no le dejaba ninguna iniciativa personal. La experiencia fue lo suficientemente satisfactoria para animar al pintor a continuar estos trabajos a base de unas «manos intermediarias». Su gran suerte fue la de encontrar en Guino, a un modelador muy comprensivo, muy hábil y muy dócil, lo que hace pensar que estas esculturas no hubieran sido «más Renoir» si el mismo Renoir las hubiera ejecutado" (Betancur, 2009)³⁵²

El hecho que Renoir se pusiera a modelar a sus setenta y tres años, seguramente vino determinado por encontrar *"una compensación por la pérdida de su propia actividad. Es posible también que el vigor de las formas esculpidas le consolara un poco de no poder dar ya a sus telas esa seguridad de dibujo que hiciera tan bella su pintura de antaño"* (Betancur, 2009)³⁵³

La verdad, es que así prosiguió, de año en año, bajo su dirección y partiendo de sus obras pintadas o de sus dibujos, la creación de toda una serie de esculturas en las que se encuentra incontestablemente este espíritu de las formas tan querido por Renoir. Sin embargo, entre 1915 y 1917, cuando Renoir disgustado con Guino prescinde de sus servicios y utiliza en 1918, es decir un año antes de su muerte, a un

³⁵² Betancur, M. A. (2009): en red, www.miguelangelbetancur.com.

³⁵³ Betancur, M. A. (2009): *Ibíd.*

nuevo ayudante, Louis Morel, no obtendrá otra cosa que mediocres resultados. Los pequeños bajorrelieves modelados por él, dos *Bailarinas de tamboril* y un *Tañedor de caramillo*, nos muestran que «esculpir con los ojos» no fue para Renoir una empresa fácil.



Ilustración 171. Danseuse au tambourin II, (detalle). Renoir y Louis Morel, 1918. Colección particular.

No obstante, por el conjunto de estas obras se comprende fácilmente que las mujeres realizadas por Renoir encontrarán su equivalente plástico en las estatuas de Maillol, que recuperó la figura humana desprovista de toda anécdota o dramatismo.

9.1.2 La forma del desnudo

Nos dice Javier Sauras en su libro *La escultura y el oficio del escultor* que *“en la figuración se tiende a buscar la síntesis de las formas reales, su paradigma, incluso se elige o se da protagonismo a unas sobre otras, simplificando también. No hay una barrera clara o un umbral entre la fidelidad naturalista de la representación de la realidad y la idea que se pretende materializar. El realismo es poético, el naturalismo penoso”* (Sauras, 2003)³⁵⁴. No obstante, todas estas obras de la vejez impresionista, que captan la realidad de un modo más natural que como se entendía tradicionalmente, son fundamentalmente las que prefiguran algunas de las preocupaciones asociadas a la escultura del s. XX, entre otras cosas porque dejaron, al menos, una prueba memorable de un cuerpo tridimensional.

Por ello, lo que estos ejemplos de escultura de finales del siglo XIX representan es sobre todo un primer intento de avanzar hacia la desestabilización del dominio del canon clásico occidental. *“Cuando la bailarina de Degás era considerada de una fealdad asombrosa y refinada y bárbara a la vez, Gauguin advertía: <Antes de vosotros estuvieron los persas, los camboyanos y un poco los egipcios. El gran error han sido los griegos, por muy hermosos que resultara>. A partir de entonces, los artistas investigarán más allá de los estrechos límites de la tradición occidental”* (Flynn, 2002)³⁵⁵. La representación de lo verosímil, ese espejismo realista de la tradición se halla con postulados como éstos, definitivamente muy lejos.

³⁵⁴ Sauras, J. (2003): op.cit., nota 193, p. 129.

³⁵⁵ Flynn, T. (2002): op.cit., nota 298, p. 86.

Gauguin, había rechazado el ideal estético de los griegos y su interés se reparte por países que desarrollan un arte primitivo. Sus obras son *“una recreación de la realidad a partir de lo que conocemos de ella, y en este sentido está actuando como un primitivo: no pinta lo que ve, sino lo que sabe que hay”* (Aracil y Rodríguez, 1983)³⁵⁶. Y esta correspondencia entre naturaleza y sensación artística, es la clave de muchos problemas artísticos planteados en estos últimos años y que coinciden con que el Modernismo se afianza como estilo en una generación que aspira a crear sus propias formas de expresión, y donde la tercera dimensión frecuentemente es sólo insinuada. Ni siquiera Auguste Rodin, volvería a emprender ninguna obra de la importancia de su *Balzac*³⁵⁷, incluso sus esculturas fueron criticadas tras su muerte en 1917 por su retórica y su monumentalismo y principalmente, porque su fuerza en vida anuló a la mayoría de los escultores de la siguiente generación, que sólo pudieron optar a un reconocimiento mínimamente comparable.

En este estado de cosas, Aristide Maillol llega al campo de la escultura con una poética diferente. Sus obras, explicaba, *están “desnudas de todo detalle psicológico, las formas se prestan mejor a las intenciones del escultor”* (citado en Aracil y Rodríguez, 1983)³⁵⁸, expresando la idea de una escultura exclusivamente como objeto tridimensional es decir, sin establecer distinciones entre representación o fin ornamental y en una época donde lo bello estaba presente a través de logros formales en gran medida alejados de la tradición.

³⁵⁶ Aracil, A y Rodríguez, D. (1983): op.cit., nota 331, p. 242.

³⁵⁷ En la Exposición Universal de 1900 exhibió por propia iniciativa sus *Puertas del infierno* y dos años antes, en el Salón de 1898, había presentado su obra *Balzac*.

³⁵⁸ Aracil, A y Rodríguez, D. (1983): op.cit., nota 331, p. 324.

Frente a esta, en opinión de muchos, vaciedad de la escultura, Maillol recupera la forma impulsado por devolverle a la escultura la claridad y el equilibrio que poseía en la Antigüedad y aunque lejos del modelo vivo, sinceró con fuerza y poesía algo más de lo que estaban proporcionando en ese momento las tendencias modernistas.



Ilustración 172. Torso of a Young Woman. Aristide Maillol, 1935. The Montreal Museum of Fine Arts, Purchase.

Como la forma es *"la cualidad a través de la cual una escultura remite a su técnica artística y a las condiciones de su propia creación. No se trata de ver lo que hay en una obra o lo que ésta dice; se pretende que el contemplador astuto vea que la obra es plana o capte su manera de relacionarse."* (Freeland, 2001)³⁵⁹, y como Maillol no había renunciado a los convencionalismos académicos totalmente, sus obras tanto en lo formal como en el poder sugestivo de sus temas, estaban impregnados de trascendencia espiritual en oposición al empirismo realista, a la banal afectación historicista y a una deuda inevitable con Rodin.

Esta recuperación de la forma y lo simbólico plantea la dificultad de encerrar en compartimentos herméticos las manifestaciones artísticas que hablan de como *"el arte puede expresar o comunicar no sólo sentimientos, sino también ideas. (...) Con frecuencia se admira a los artistas porque pueden expresar ideas de esta manera original, adecuada y privativa de una técnica concreta"* (Freeland, 2001)³⁶⁰. De este modo las obras de Maillol no mantienen una relación icónica con la realidad, es decir su lectura supera lo inmediato de la visión, sin mantener una correspondencia de semejanza con la realidad sino más bien una conexión simbólica donde *"el hombre toma posesión de la naturaleza transformándola. El trabajo es la transformación de la naturaleza... el hombre sueña también con operar mágicamente sobre la naturaleza"* (Sauras, 2003)³⁶¹

Así, el simbolismo intenta unificar la experiencia total del hombre y tomar la naturaleza como primer punto de partida

³⁵⁹ Freeland, C. (2001): op.cit., nota 333, p. 231.

³⁶⁰ Freeland, C. (2001): Ibid.

³⁶¹ Sauras, J. (2003): op.cit., nota 193, p. 129.

antes de someterla a un énfasis exagerado para obtener una potencia visual y emocional como había hecho Rodin, por lo que *"el artista se detiene particularmente en su propia experiencia visual y extrae de ella los elementos esenciales para recrear la imagen de lo real. Valora unos elementos más que otros, según su propia personalidad o agudeza de perceptiva, contribuyendo a menudo a desarrollar la capacidad de lectura del observador"* (Sureda y Guasch, 1987)³⁶² puesto que la propia experiencia en una situación social concreta puede conducirnos ante una obra que *"no responde a unos cánones que nos puedan parecer familiares. Al contrario, esta obra estará basada en la trasgresión de las barreras, en la abolición de los límites y los géneros."* (Borja-Villel, 1990)³⁶³ La misión narrativa desempeñada por la escultura del siglo XIX había ocultado su más primario sentido derivado de la condición de forma que ocupa un espacio, es decir, lo esencialmente había definido a la escultura como arte. A partir de Maillol, el concepto de escultura comienza a cambiar porque planteó el cuerpo de un modo totalmente alejado a la corriente existente en ese momento.



Ilustración 173. Vista general de una de las salas del Museo Maillol. París.

³⁶² Sureda, J. y Guasch, A. M. (1987): op.cit., nota 96, p. 82.

³⁶³ Borja-Villel, M. J. (1990): op.cit., nota 157, p. 43-54.

Lo que en realidad le sucedió a Maillol, es que no estaba en condiciones de competir con Rodin y la corriente que había generado. El camino que señalaba no lo había descubierto él, sino que en un momento dado y con la característica de contención y moderación del espíritu francés, su obra sirve de contrapeso al rebelde y barroco caudal rodiano. Para destacar de Rodin, Maillol hace notar la clara intención de tratar de personificar el espíritu mediterráneo al que pertenece, impulsando de este modo una nueva corriente paralela a la de Rodin y que Werner Hofmann expresa como *"dos imágenes del universo que se manifiestan a través del modo con que se interpreta el doble ejemplo de Rodin y de Maillol, según que un artista se oriente hacia la expansiva forma arbórea del franco septentrional o hacia la apiñada solidez corpórea del mediterráneo"* (Hofmann, 1960)³⁶⁴, y que Jean Cassou también hace notar en uno de sus escritos.³⁶⁵



Ilustración 174. La Rivière. Maillol, 1938/1943. Museo Middelheim, Bélgica.

³⁶⁴ Hofmann, W. (1960): *La escultura del siglo XX*. Barcelona, Seix Barral, p. 163.

³⁶⁵ Cassou, J. (1958): *El arte contemporáneo*. Barcelona, Guadarrama, p. 59.

Plásticamente Maillol se caracteriza por formas robustas, tensas y armoniosas pero que saben jugar con el espacio que las envuelve, creando vacíos en sus conjuntos que nos hablan de la espacialidad poética y serena del mundo clásico, algo tranquilizadamente temporal pero lejos de los nuevos tiempos. El propio Rodin definiría certeramente la obra de Maillol manifestando que *"olvidamos demasiado a menudo que el cuerpo humano es una arquitectura viva"* (citado en Rafols, 2001)³⁶⁶.



Ilustración 175. Las tres ninfas. Maillol, 1930/38. Colección Tate Gallery. Londres.

³⁶⁶ Rafols, J. F. (2001): op.cit., nota 257, p. 185.

Otro de los logros de este artista fue, que consiguió resaltar la forma hasta conseguir expresar una idea arquetípica de belleza. Tras su primera gran obra, *La nuit*, la formas elementales y simplificadas de los desnudos femeninos quedaron asociadas con el gusto moderno por excelencia, lo que vino acompañado de un reconocimiento internacional.

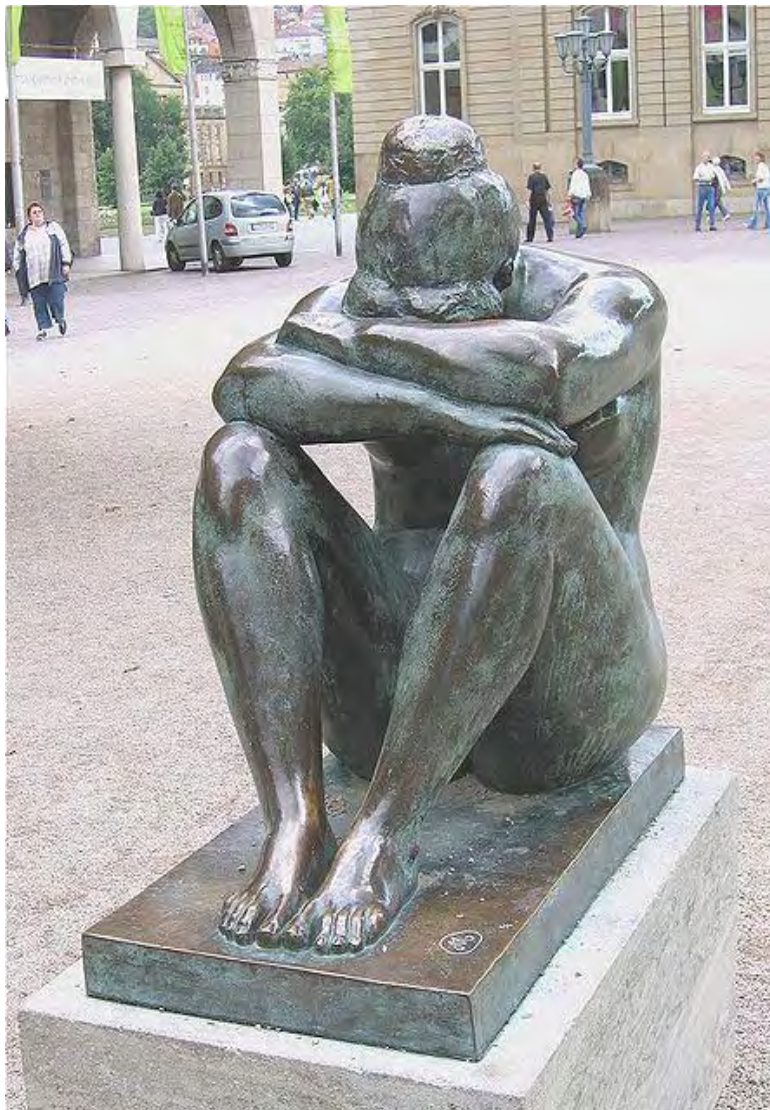


Ilustración 176. La nuit. Maillol, 1902. Plaza Öffentlicher. Stuttgart

La depuración abstracta de líneas y planos, el valor de la masa imponente sobre el detalle circunstancial y la claridad que proporcionan sus composiciones geométricas, fueron durante varias décadas un referente estético. Realmente sus formas de los desnudos y las posturas que toman sus figuras, producían que la admiradora de su obra se identificara con el modelo esculpido, pero el discrepante ofendido por estas posturas las juzgaría como escabrosas. Aún así, estas dos reacciones van en un mismo sentido pues lo que muestran en realidad es la asimilación del bronce a la carne, una concepción antropomórfica y más o menos, imitativa de la escultura que todavía predominaba en los talleres de los más artistas de principio del siglo XX, y que no hacían más que perpetuar los cánones estéticos del ideal grecorromano pese a todas las innovaciones que estaban floreciendo.

En definitiva, las libertades que Maillol se toma con la modelo acaban en la estilización que hace de la figura obedeciendo al canon de diez cabezas, por lo demás la mujer representada debía ser verosímil. En otros términos, mientras sus contemporáneos estaban ya trabajando con el expresionismo, el cubismo o el futurismo, Maillol continuaba creando dentro del mismo espíritu clásico aunque con ciertas aquiescencias originales, aunque quién realmente introduciría una conquista real del espacio a la escultura fuera otro de sus coetáneos, Medardo Rosso.

9.1.3 Imágenes en el espacio.

El impresionismo había marcado un giro en la evaluación de la vida de una ciudad, París, que no estaba tan afectada por los efectos negativos de la producción fabril como las ciudades

industriales inglesas, y que fue la primera en dar base a una apreciación muy particular de la estética artística de aspecto **pintoresco que llegaría a llamarse "lirismo de la ciudad"** y cuyo ejemplo observamos en algunos cuadros de Monet, cuya característica más novedosa es que son imágenes que se ven desde arriba, lo que permite que la atención no se fije en los detalles, sino que capte una impresión global. Aquí se desmoronan todas las antiguas costumbres del espectador que en la mentalidad de los habitantes de una ciudad moderna, es lo que ayuda a remontar la contradicción entre el individualismo conscientemente egoísta y la existencia colectiva del inconsciente.

El ritmo del cambio era tan veloz y la fuerza creativa de Rodin fue tan poderosa, que este cambio operado en torno a 1900 hizo de lo poético un concepto superior, sobretodo cuando el mismo Rodin confiesa haberse liberado del academicismo para aprender reglas diametralmente opuestas que le permitieron crear nuevas poses y conjugar la extraordinaria suavidad de las formas, con un vigoroso tema que hace causar la admiración. Ante el hecho de que sus obras ya no pasan desapercibidas y además, causan polémicas, terminan siendo convertidas en obras de una trascendencia que ni el propio Rodin pudo volver a superar.

Sin embargo, los verdaderos caminos de la escultura iban por otro lado. Hemos visto como Degás introdujo en la escultura, aunque no fuese entonces público, movimiento y vivacidad. Precisamente, la primacía en haber aportado esta tendencia fue motivo de polémica con Rodin, por supuesto, a raíz de haber terminado su **Balzac**. Pero, en algunos aspectos, fue Medardo Rosso, quién anticipa posteriores conquistas

escultóricas (Rafols, 2001)³⁶⁷, incluso “*se ha sugerido que su Conversación en el jardín (1893, un gran grupo escultórico dominado por una figura de espaldas, inspiró a Rodin para su monumento a Balzac (1893-1897)*” (Read, 1994)³⁶⁸



Ilustración 177. Conversación en el jardín. Medardo Rosso. 1893. Galería Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



Ilustración 178. Balzac. Rodin, 1893-1897. Museo MOMA de Nueva York.

³⁶⁷ Rafols, J. F. (2001): op.cit., nota 257, p. 165.

³⁶⁸ Read, H. (1994): *La escultura moderna*. Barcelona, Destino, p. 59.

Su obra fue discutida a raíz de realizar figuras imprecisas, inmersas en una atmósfera densa que dejaban adivinar insondables profundidades y vacíos misteriosos. Pero lo más llamativo de su obra, es que a pesar de poseer un lenguaje impregnado de simbolismo, resultan rigurosamente contemporáneas, tal vez por su peculiar característica de disolución formal y ambigüedad, en un cruce de caminos con Maillol que luchaba por mantener la forma clásica bebiendo de una tradición y con esa huella acusada de la escultura mediterránea que ya hemos visto.



Ilustración 179. Ecce Puer. Medardo Rosso, 1906. Colección de National Galleries of Scotland, Londres.

Rosso era un realista social además de un declarado impresionista. Sus temas son deliberadamente intrascendentes, tratados siempre como impresiones instantáneas; ***"como imágenes en el espacio en vez de cómo objetos de tres dimensiones <nada en el espacio es material> llegó a afirmar, y es esta voluntad de ruptura de los límites entre la obra y su entorno lo que enseguida reconocerán en él los futuristas"*** (Aracil y Rodríguez, 1983)³⁶⁹ y en este sentido está más cerca de Degás que de Rodin o Maillol, lo cual es significativo, ya que fue su realismo el que le llevó a reaccionar contra la concepción estática de la escultura.

En sus composiciones de grupo existe un estilo manierista y violento mientras que en sus retratos aflora la serenidad y estas características le convirtieron en un pionero del dinamismo en el arte. De este modo, Rosso produjo una visión intrascendente y fugaz de las cosas acentuada por su excelencia en la ductilidad de la superficie y la destrucción de los límites tradicionales del objeto escultórico y de su percepción estable.

Las obras escultóricas de este artista como las obras impresionistas, encierran aspectos de gran interés porque llevan la contraria a todas aquellas obras cargadas de contenido y que se exponían en los salones exaltando valores permanentes. Rosso es ilusionismo fundamentado en la captación de un instante que ***"no puede ser tan duradero como la permanente materia escultórica sugiere, de tal manera que genera una tensión extraña entre la idea y su forma"*** (VV.AA., 2001)³⁷⁰

³⁶⁹ Aracil, A y Rodríguez, D. (1983): op.cit., nota 331, p. 242.

³⁷⁰ VV.AA. (2001): op.cit., nota 346, 325.



Ilustración 180. Man Reading. Medardo Rosso, 1984. Museo MOMA de Nueva York.

Por todo ello, Medardo Rosso fue el que más se aproximó, no sólo a los ideales impresionistas, sino también a los futuristas que le aclamaron como innovador. El hecho de que sus temas sean triviales, obras que representan madres con sus hijos, niños... pero, que suponen en sí mismos, un radical distanciamiento de cualquier teoría escultórica sustentada en la interpretación espacial de objetos tangibles, y, por consiguiente, están lejos de ser concebidas como soportes para discursos literarios como sucedía con las obras de Rodin.

Sus obras, realizadas en cera, a pesar de ser fruto de la visión transitoria impresionista, se encuentran lejos de estar atrapadas entre el impresionismo y el clasicismo yendo más allá, *“en primer lugar, en el modelado, que deja de ser compacto para explorar la posibilidad de destruir los límites materiales, intuirlos o desvanecerlos como si la pieza fuera verdaderamente un fragmento de la realidad y no un ensayo; y en segundo lugar, en las transformación perceptiva que supone una variable indecencia de la luz sobre el objeto, de modo que la pieza adquiere una cierta inmaterialidad, al menos visual, que llega a sugerir una fusión con el espacio circundante.”* (VV.AA., 2001)³⁷¹.



Ilustración 181. Jewish Boy. Medardo Rosso, 1892. Museo MOMA de Nueva York.

³⁷¹ VV.AA. (2001): op.cit, nota 346, p. 271.

Medardo fue capaz de expresar de una manera penetrante la influencia de la ciudad en el individuo. Él se había iniciado como pintor paisajista y conservaba una tendencia a suavizar el realismo tridimensional del objeto esculpido. La evolución de las curvas en el relieve era característica, además, de los principios de una escultura moderna, así como la supresión del detalle en aras del efecto general de la obra y todo ello utilizando la luz como motivo principal de su forma plásticas. La prioridad de la luz en su escultura tiene justificación si tenemos en cuenta que Rosso había empezado en Milán y Roma con estatuas nacidas del naturalismo de género un uso atrevido de ella sobre la materia. Aficionado al yeso y a la cera, materiales baratos que le permitían desarrollar esta especie de desintegración de la estructura visual del modelado (Wittlich, 1990)³⁷².

Su obra *Impresión de un Ómnibus*, donde aparecen diferentes tipos de pasajeros, fue el principio de un intento de dar una forma no convencional a las impresiones de la vida ciudadana, y con *Impresiones del Bulevar*, consiguió darle forma, obras que no se conservan debido a la fragilidad del material utilizado y las circunstancias tumultuosas de la vida del artista. A pesar de todo, las obras que han llegado a nosotros denotan un movimiento constante de la ilusión naturalista hacia formas casi fantasmagóricas. Rosso trató de **aplicar en ellas su teoría de que una "una estatua debe hacernos olvidar la materia con la que está hecha"** (Wittlich, 1990)³⁷³. Esta indicación fue muy importante para la evolución ulterior de la escultura moderna, aunque el mismo escultor no fuera capaz de traspasar los límites del ilusionismo.

³⁷² Wittlich, P. (1990): *Art Nouveau*. Madrid, Libsa, p. 98.

³⁷³ Wittlich, P. (1990): *Ibíd.*



Ilustración 182. Impresión del bulevar. Medardo Rosso, 1893. Storick Collection of Modern Italian Art. Londres.

Las obras que realizó posteriormente modeladas en cera, tenían los rasgos fisonómicos de los modelos borrados hasta tal punto que lo único que quedaba era una forma oval en la que destacaba con toda delicadeza el juego de luces. La poesía de estas obras convierte la percepción real de un recuerdo de posibilidades de asociaciones con una extraordinaria profundidad, sin embargo, este frágil lirismo pudo ser el punto de partida para el simbolismo de la forma que más tarde puso en práctica el escultor rumano Constantin Brancusi.

Finalmente destacaremos que, la asociación que hizo Rosso de las dos disciplinas prácticas, pintura y escultura, se adaptaba a la mentalidad ciudadana que entremezclaba todas las expresiones posibles de la vida. La representación de la vida urbana podía inspirarse por la pintura del paisaje y la escultura de Medardo porque tenía además, una dimensión humana tan fuerte que proporcionaba a la obra un nuevo vigor.

Además, a diferencia de Rodin y de la mayoría de los modeladores, Rosso prefería un punto de vista único y un centro de atención principal lo que se presta muy bien para sus superficies refinadas y delicadas, siendo el único escultor de la generación anterior a los futuristas que fue aceptado **como uno de los suyos por ser "el único gran escultor moderno que ha intentado ensanchar el horizonte de la escultura al dar forma plástica a las influencias de un entorno dado y a los invisibles lazos atmosféricos que las unen al tema de la obra"** (Boccioni citado en Wittkower, 1991)³⁷⁴

Ahora, lo moderno emergía como el único impulso real del arte. El arte y lo artistas se encontraban en la obligación de glorificar a sus antepasados, porque éstos habían sido los verdaderos responsables del cambio. Si Rosso, trabajó con el espacio captando la realidad de un modo ilusionista y Maillol, aún volviendo a su ideal griego, supo realizar conjuntos escultóricos que se difuminaban sin detalles fue, sin lugar a dudas, Rodin quién encajó de un modo preferente la reacción que se necesitaba para abrir nuevos horizontes y encontrar tras siglos de aletargamiento, un nuevo esplendor.

³⁷⁴ Wittkower, R. (1991): op.cit., nota 153, p. 102.

9.2 Desarticulación de las formas. Primeros comienzos.

Dice Euclides que *"las cosas iguales a una misma cosa son también iguales entre sí. Y si se añaden cosas iguales a cosas iguales, los totales son iguales. Y si de cosas iguales se quitan cosas iguales, los restos son iguales. Y si se añaden cosas iguales a cosas desiguales los totales son desiguales"* (Euclides, 2000)³⁷⁵. Ciertamente, las formas han sido las mismas durante milenios hasta que surgen una serie de artistas que rompen y desarticulan dichas formas para proponer un cambio en ellas. De este modo, no se siguió consumando un arte igual entre sí si no que provocaron el nacimiento de un arte moderno.

El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos. *"Era posible dar buenas razones para comenzar con Cezánne (1839-1906) – dice Read - Tratándose de la escultura, la tentación es empezar con el artista que fue su casi exacto contemporáneo, Auguste Rodin (1840-1917)"* (Read, 1994)³⁷⁶ La gran diferencia no radica en que uno fuera pintor y el otro escultor, la verdadera disensión está en que *"Cezánne era el <primitivo de un nuevo arte>; por su concentración en el <motivo>, por su paciente <realización> de la estructura inherente, descubrió modos de representación que confieren una sustancia sólida a sus imágenes perceptivas. Reaccionó contra el impresionismo, que no tenía propósito alguno más allá de representar sensaciones*

³⁷⁵ Euclides (2000): *Elementos, Libros I-IV*. Madrid, Gredos, p. 318.

³⁷⁶ Read, H. (1994): op.cit., nota 361, p. 268.

subjetivas, y del que pensaba que sólo podía desembocar en una confusión si sentido” (Read, 1994)³⁷⁷.

La importancia de hablar de Cezánne, es porque sentó las bases de un nuevo clasicismo, de un arte medido y sereno y porque sus logros como pintor, *“iban a tener más trascendencia para el futuro de la escultura que los logros del escultor (Rodin)”* (Read, 1994)³⁷⁸, ya que al pintor le iban a seguir Picasso, González, Brancusi, Archipenko, Lipchitz y Laurens, los nuevos primitivos de un nuevo arte. Mientras que Rodin, *“que comenzó con la ambición de retornar al arte de las catedrales medievales, le seducía especialmente el sentimiento del subjetivismo, y por ello nunca pudo proporcionar a la escultura la base sólida para un nuevo arte. Rodin fue un gran artista (...) pero no fue un inventor en el mismo sentido en que lo fue Cezánne.”* (Read, 1994)³⁷⁹.

Sin embargo y a pesar de que Rodin asume directamente la herencia del Cinquecento italiano logrando captar el mensaje artístico de Miguel Ángel de tal modo que *“fue él quien liberó de su velo engañoso a los Esclavos de la Tumba de Julio II, dotándolos de vida palpitante”* (Michel Seuphor citando en Néret, 1997)³⁸⁰, el arte de la escultura recibe de sus manos un nuevo esplendor. El propio Rodin confiesa, *“me remonto a la Antigüedad más lejana. Deseo unir otra vez el pasado al presente, renovar el recuerdo, pasar juicio sobre él y, finalmente, transformarlo en una imagen completa. Los*

³⁷⁷ Read, H. (1994): op.cit., nota 361, p. 268.

³⁷⁸ Read, H. (1994): Ibíd.

³⁷⁹ Read, H. (1994): op.cit., nota 361, p. 268.

³⁸⁰ Néret, G. (1997): Auguste Rodin. Las pasiones humanas en bronce y en mármol. Portugal, Taschen, p. 93.

hombres se guían por símbolos. Es una cosa muy distinta que las mentiras” (Rodin citando en Néret, 1997)³⁸¹



Ilustración 183. The Whistler Muse. Rodin, 1912. Musée Rodin, Paris.

³⁸¹ Néret, G. (1997): *Ibíd.*

Ciertamente, durante el siglo XIX la escultura llevaba una vida precaria. La literatura y el arte estaban alimentados por el espíritu romántico que no era muy propicio, sin embargo, para el arte plástico. Se partía aún de la idea de Miguel Ángel, **de que "pintura y escultura nacen de un mismo entendimiento"** (citado en Rafols, 2001)³⁸², lo que no le convenía mucho a la escultura porque se forzó a que ésta, emulara a la pintura en su representación de la realidad. De este modo, la escultura se había quedando en la recreación de un ideal clásico de belleza muy retrasado con respecto a los nuevos tiempos donde irrumpe lo moderno a través de la pintura.

La palabra "moderno", ha sido utilizada *"a lo largo de los siglos para indicar el estilo que rompe con las tradiciones aceptadas e intenta crear unas formas más apropiadas para la inteligencia y la sensibilidad de una nueva época. Desde este punto de vista, Dalou y Carpeaux nacieron <antiguos> y, aunque el tradicionalista tiene perfecto derecho a ser partidario de lo antiguo, no puede rechazar el uso de <moderno> para describir lo que Harold Rosenberg³⁸³ llamó <la tradición de lo nuevo> (Read, 1994)³⁸⁴*

Ante este panorama, Rodin se propuso devolverle a la escultura la integridad que había perdido desde la muerte de Miguel Ángel en 1564, y aunque en sus primeras obras, cualquier parecido con las formas estilísticas del arte moderno son pura coincidencia, Rodin explicó claramente los principios de la escultura que él había recuperado resumiéndolos en una memoria de menos de dos mil palabras donde hace una serie

³⁸² Rafols, J. F. (2001): op.cit., nota 257, p. 165.

³⁸³ Rosenberg, H. (1962): *The Tradition of the New*. Londres, Thames & Hudson, p. 185.

³⁸⁴ Read, H. (1994): op.cit., nota 361, p. 268.

de reflexiones acerca de amar a los grandes maestros del pasado, a tener una fe absoluta en la naturaleza, a trabajar sin descanso, y en el que además propone como debe hacer frente el artista a su obra: ***“Concibe la forma en profundidad. Indica claramente los planos dominantes. Imagina las formas como dirigidas hacia a ti; toda vida surge de un centro, y se expande de dentro afuera. Al dibujar, observa el relieve, no el perfil. El relieve determina el contorno. Lo principal es ser conmovido, amar, esperar, temblar, vivir. ¡Sé un hombre antes que un artista!”*** (Rodin, 2000)³⁸⁵. Este mensaje es propio de un artista siempre dedicado a servir a sus ideales artísticos, claramente heredados de los humanistas y artistas del pasado.



Ilustración 184. Adam. Rodin, 1880. Museo Rodin, Paris.

³⁸⁵ Rodin, A. (2000): *El arte*. Madrid, Síntesis, p. 179.

Un claro ejemplo lo tenemos en su escultura de Adán, figura que enmarca junto con *Eva* la *Puerta del Infierno*, que para su concepción, Rodin se inspiró claramente en el Adán de la Capilla Sixtina, si observamos el dedo índice alargado a través del cual, en el fresco de Miguel Ángel, Adán recibe la vida de su creador. Por otro lado, la pierna doblada, el brazo izquierdo vuelto hacia dentro, la cabeza y los hombros inclinados se corresponden a las posturas que se observan en *La Piedad* de la Catedral de Florencia.



Ilustración 185. La Piedad florentina. Miguel Ángel, 1550. Santa María del Fiore. Florencia, Italia.

La preocupación para dar un nuevo énfasis a la escultura y por tratar el cuerpo sobre todo como entidad volumétrica, constituyen los primeros logros de un artista que, sin embargo, requería de la deconstrucción de la forma para conseguirlos. Paradójicamente este proceso de fragmentación que implicaba dismantelar la idea de escultura como una disciplina al servicio del cuerpo como un todo intacto y completo, a Rodin le sirvió para redirigir la atención a la integridad de cada una de las partes. El propio Rilke comentó acerca de ello: *"cada una de esos fragmentos es de una unidad tan curiosamente llamativa, tan posible por sí misma, tan pequeña en su necesidad de totalidad, que recordamos que son sólo partes."* (Rilke, 2004) ³⁸⁶

Los comentarios de Rilke ofrece la oportunidad de presenciar la deconstrucción gradual de los cimientos reglados de los que la escultura estaba dependiendo desde antiguo. Con Rodin, la pérdida de pedestal y el proceso de fragmentación permitió a la siguiente generación de escultores conseguir una nueva escultura. El estado de fragmentación constituye, por tanto, una metáfora apropiada con la que afrontar la nueva escultura que estaba a punto de iniciarse, ampliando los logros de este artista pero también, rebelándose contra ellos.

No obstante, y como bien anota Read en su libro *La Escultura Moderna: "es importante tener presente estos ideales si queremos medir hasta qué punto la escultura moderna los abandonó para sustituirlos por otros"* (Read, 1994) ³⁸⁷

³⁸⁶ Rilke, R. M. (2004): *Cartas a Rodin*. Madrid, Síntesis. Rilke, además de poeta fue secretario de Rodin, p. 309.

³⁸⁷ Read, H. (1994): op.cit., nota 361, p. 268.

9.2.1 La múltiple transposición de las formas

Si bien con Rodin seguimos en el siglo XIX, él es quien mejor representa el espíritu deseoso de totalidad, romanticismo y grandilocuente del nuevo siglo. Es un artista que ama la acción y rechaza el estatismo clásico por lo que su escultura va evolucionando de madera natural a partir su primera obra importante, la *Edad de Bronce*, cuyo realismo indujo a pensar que se trataba de un vaciado del natural. Los valores plásticos de forma en movimiento y creador del espacio, hacen de la obra de Rodin uno de los puntos de partida de la escultura moderna, ya que si su sentimiento es plenamente del siglo XIX, su sentido plástico está, en cambio muy cerca del siglo XX.

Camile Mauclair, publicaba en 1905 sobre el planteamiento de la obra de Rodin que *"el estudio del movimiento le ha llevado a conceder inesperados valores a la definición general de los contornos y a realizar obras que pueden contemplarse desde todos los lados y que ofrecen en todo momento un aspecto fresco y equilibrado que explica además el resto de los aspectos"* (Mauclair, 1905)³⁸⁸ El estudio del movimiento, del espacio y de la luz, pues Rodin, la concebía como el elemento en el cual se revelaba la forma. La verdad interior del crecimiento y de la forma que ayudaba a revelar a la vista lo que al tacto le es prioritario: la sensación. Y, Rodin, se dio cuenta de que esta ilusión no podía darse si no era mediante la representación del movimiento, que definió como *"transición de una actitud a otra, y eso no se podía hacer aparecer de manera realista en una escultura, que es un objeto estático. La alternativa es sugerir posiciones sucesivas"*

³⁸⁸ Mauclair, C. (1905): Auguste Rodin. The man, his ideas, his Works. London, Duckworth, p. 252.

de manera simultánea. Una fotografía instantánea es engañosa, sostenía, era engañosa porque ilustraba un movimiento detenido; pero el artista estaba interesado en el movimiento mismo, y éste sólo podía ser representado mediante ciertas convenciones. Así pues, defendió a Géricault, que pintaba caballos de carreras con las cuatro patas simultáneamente estiradas, cosa que nunca sucede en la realidad pero que indicaba la sensación experimentada cuando se contempla una carrera. El artista pinta sus sentimientos visuales, que pueden ser ilusorios, pero el resultado está más cerca de la verdad que cualquier fotografía” (Read, 1994)³⁸⁹, de este modo estamos ante un Rodin que simpatiza con los aspectos puros del impresionismo que se basaban en la verdad interior y en la sensación espacial.



Ilustración 186. Carrera de caballos en Epson. Theodore Géricault, 1821. Museo del Louvre. Paris.

³⁸⁹ Read, H. (1994): op.cit., nota 361, p. 268.

Pero la modernidad de Rodin no radica en su realismo visual, sino en la integralidad de los medios técnicos que utilizó, en la confianza casi ciega en sus herramientas y en una trascendental inquietud por las virtudes propias de la escultura como son el volumen y la masa, el juego de los huecos y los relieves y la articulación rítmica de planos y contornos, que daba como resultado final la unidad. Por ello, la mayoría de los escultores posteriores, desde Arp a Henry Moore, reconocieron en Rodin al artista que supo recuperar para la escultura un sentido propio de valores artísticos.



Ilustración 187. Bourgeois de Calais. Rodin, 1889. Museo Rodin, Paris.

Las obras de Rodin adquieren, por lo tanto, una trascendencia inesperada cuando su modo de trabajar con el espacio y el movimiento, establece un nuevo orden para la escultura del momento. *“Rodin hacía sucesivos apuntes de todas las caras de sus obras, a cuyo alrededor daba continuamente vueltas con el fin de obtener una serie de vistas conectadas en círculo... su deseo era que una estatua se levantara totalmente libre y aguantara la contemplación desde cualquier punto; debía además guardar una relación con la luz y con la atmósfera que la rodeaba”* (Mauclair, 1905)³⁹⁰ Estas observaciones de Mauclair, nos dicen del artista lo admirablemente innovador que llegó a ser para la escultura.



Ilustración 188. Las tres sombras. Grupo superior de Las Puertas del Infierno. Rodin, 1880. Museo Rodin, París.

³⁹⁰ Mauclair, C. (1905): op.cit., nota 388, p. 283.

La concepción espacial de Rodin y la relación personal que mantuvo con ese espacio, hicieron de sus obras un reflejo de las complejas interacciones que se producen entre la luz y los objetos. Reflejos, manchas, sombras, movimiento que se manifiesta en la superficie pero que sobretodo, se insinúa bajo la piel. Sus volúmenes son campos de tensiones donde los movimientos plásticos salen al encuentro del espectador de mismo modo que también se alejan, determinando visualmente la transposición de las formas; unas formas en estrecha relación con los temas.

Para Rodin, *"trabajar en términos de perfiles, en profundidad y no por superficies, pensando siempre en esas pocas formas geométricas a partir de las que se desarrolla todo el universo natural, y hacer perceptibles esas formas eternas en el caso individual del objeto estudiado, ése es mi criterio... y me atrevo a decir que la verdadera dueña de las cosas es, no la apariencia, sino la verdad cúbica"* (Mauclair, 1905)³⁹¹. Y, aunque toda su obra plástica se inspira en las corrientes habidas desde el Renacimiento, con él se pone punto y final a la insulsa omnisciencia académica existente.

Sin duda, había habido precursores que supieron conferir a la escultura una expresión de inmaterialidad, pero ninguno supo introducir esa múltiple transposición de las formas como hizo él, cuya unión mística con la escultura fue cuando por primera vez, *"tuve ante los ojos las partes separadas, brazos, cabezas, pies, luego concebí la totalidad de la figura. De golpe comprendí la conexión que las une... me hallaba en una especie de arrobamiento"* (Néret, 1997)³⁹² Su estética de lo

³⁹¹ Mauclair, C. (1905): op.cit., nota 388, p. 283.

³⁹² Néret, G. (1997): op.cit., nota 380, p. 277.

inacabado y lo fragmentario es lo que hizo que sus obras tuvieran una nueva expresión.

Había *“que dejar algo a la imaginación del espectador. En ocasiones, incluso, dejó parte de la piedra sin tocar para ofrecer la impresión de que su figura estaba surgiendo del caos y tomando forma.”* (Gombrich, 1990)³⁹³ Lo que nos vuelve a situar en la influencia de la obra de Buonarroti, como confesara en 1906 a Bourdelle, escultor que trabajó como su ayudante durante catorce años (citado en Wittkower, 1991)³⁹⁴, fue Miguel Ángel a quien le debía *“haberme librado del academicismo, de él aprendí, mediante el estudio de sus obras, reglas diametralmente opuestas a las que (bajo la influencia de Ingres) me habían enseñado, y eso significó para mí una liberación... El fue quien me extendió su fuerte mano. A través de este puente pasé de una esfera a otra”* (Néret, 1997)³⁹⁵ y a partir de entonces, fue cuando Rodin concibe sus grandes obras maestras.



Ilustración 189. La mano de Dios. Rodin, 1896. Museo Rodin, París.

³⁹³ Gombrich, E. H. (1990): op.cit., nota 129, p. 95.

³⁹⁴ Wittkower, R. (1991): op.cit., nota 153, p. 102.

³⁹⁵ Néret, G. (1997): op.cit., nota 380, p. 277.

Pero Rodin, no sólo retomó este particular Renacimiento de Buonarroti, sino que alzándose hasta la antigüedad clásica, realizó figuras ya no inconclusas, sino mutiladas al estilo en las estatuas griegas habían llegado hasta él por las vicisitudes del tiempo. Esta adopción del fragmento corporal quedaba acentuada por la múltiple superposición de las formas, consiguiendo que una figura se convirtiera en un conjunto multiplicándola hasta tres veces, donde el gesto de unas manos se transmutan en las mismas manos en otra escultura para darle más realce a unos pechos, o una obra que se compone de dos figuras pertenecientes a otra, como sucede con *Soy Hermosa*, figura compuesta por *Figura cayendo* y *Mujer en cuclillas*, con este "eficaz método acentúa el efecto de las figuras a la par que produce una asombrosa homogeneidad de gran fuerza expresiva" (Néret, 1997)³⁹⁶



Ilustración 190. Mujer en cuclillas. Rodin, 1881-82. Museo Kunsthaus, Zurich.

Ilustración 191. Figura cayendo. Rodin, 1887. Figura que forma parte de La Puerta del Infierno. Museo Rodin, Paris.

³⁹⁶ Néret, G. (1997): op.cit., nota 380, p. 73.



Ilustración 192. Yo soy bella. Rodin, 1882. Museo Rodin, Paris.

El hecho de que cada parte del cuerpo en sí pudiera verse como un tema válido, fue un avance importante en el desarrollo de la abstracción. Esta particularidad unida al nuevo planteamiento de la base o pedestal, cuya función podía integrarse en la obra misma o bien desaparecer por completo, fueron aspectos que llegaron a poner los cimientos de la escultura moderna, ya que fue el primero que ***"fundirá escultura y pedestal en único bloque indiferenciado iniciando así el tortuoso camino que le tocará recorrer a la escultura moderna"*** (Maderuelo, 1994)³⁹⁷.

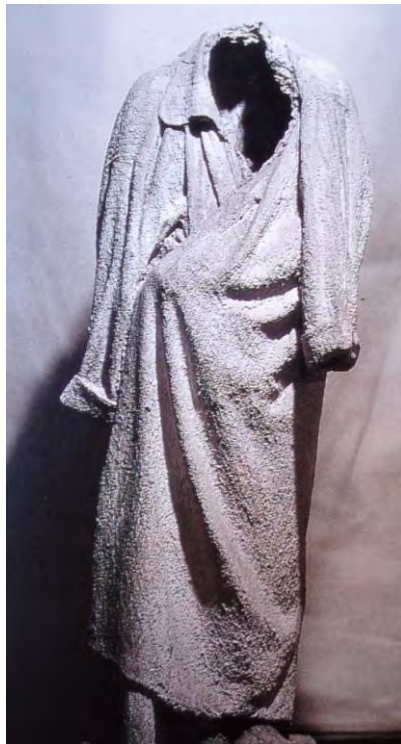


Ilustración 193. Abrigo de Balzac. Rodin, 1898. Museo D'Orsay, Paris.

A partir de ahora lo no existente comienza a cobrar más valor que lo que se ve que es donde se ve la potencia

³⁹⁷ Maderuelo, J. (1994): op.cit., nota 216, p. 149

inventiva de una obra de arte. El vacío es la forma que configura la imagen por completo. En su obra ***Balzac*** señala el comienzo de la escultura moderna porque expresa un lenguaje formal totalmente nuevo al renunciar a la imitación servil de la realidad simplificando las formas con extraordinaria audacia, trabajando la vestimenta de manera que finalmente quedaba hueca en busca del cuerpo que se acoplaría a ella y eliminando ***el pedestal, lo que evidencia "el carácter efímero que se opone a la noción de permanencia que caracterizaba la escultura tradicional"*** ((Maderuelo, 1994)³⁹⁸. De este modo se manifiesta claramente la intención de un artista por evocar la esencia de una personalidad y no fijar el aspecto externo como se había estado haciendo, ***"nada expresa mejor la quintaesencia de lo que yo considero la ley secreta de mi arte"*** (citado en Néret, 1997)³⁹⁹



Ilustración 194. Balzac. Rodin, 1898. Museo Rodin, París.

³⁹⁸ Maderuelo, J. (1994): op.cit., nota 216, p. 149

³⁹⁹ Néret, G. (1997): op.cit., nota 380, p. 277

Con este monumento a Balzac él mismo comenta que *"nada de lo que hasta entonces había hecho me había satisfecho tanto, porque nada me había costado tanto trabajo"* (Rodin, 2000)⁴⁰⁰ y porque nunca antes se había manifestado de un modo tan claro que su intención no era fijar el aspecto externo del escritor, sino evocar la esencia de su personalidad. Tal vez por ello, las reacciones de las críticas fueron mordaces, *"saco de carbón... pingüino... larva informe... feto..."* (Néret, 1997)⁴⁰¹, a las que Rodin respondió expresando que *"si la verdad tienen que morir, mi Balzac será hecho pedazos por las generaciones futuras. Pero si la verdad es imperecedera, profetizo que mi escultura hará su camino. Esta obra, sobre la que se burló todo el mundo y que fue ridiculizada por todos los medios, ya que no era posible destruirla, forma el núcleo de mi vida, el eje de mi estética. Desde el día que la concebí soy otra persona"* (Rodin, 2000)⁴⁰².

A partir de entonces, la estética de los artistas de los nuevos movimientos dio forma a sus obras marcando la expresión del contenido interno de las mismas. Se rompe con la idea de que las formas son volúmenes que delimitan una superficie con otra, y se determina la idea de que son esencias que no definen un *"objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta. Estos seres puramente abstractos, que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza (...) son innumerables formas, que se hacen cada vez más complicadas y no tienen denominación"* (Kandinsky, 1991)⁴⁰³.

⁴⁰⁰ Rodin, A. (2000): op.cit., nota 385, p. 281.

⁴⁰¹ Néret, G. (1997): op.cit., nota 380, p. 27.

⁴⁰² Rodin, A. (2000): op.cit., nota 385, p. 135.

⁴⁰³ Kandinsky, V. (1991): op.cit., nota 30, p. 26.

Por lo tanto, entre el volumen como delimitación y el volumen como algo abstracto, existe un número infinito de formas en las que existen ambos elementos, y se comenzó a descubrir que en el arte ***“no existe la forma totalmente material. No es posible reproducir exactamente una forma material: quiera que no, el artista depende de sus ojos, de su mano (...) El artista consciente, sin embargo, que no se contenta con registrar el objeto material, intenta darle expresión, lo que antiguamente se llamaba idealizar, más tarde estilizar y mañana se llamará de cualquier otra manera”*** (Kandinsky, 1991)⁴⁰⁴.

La esencia de la idealización consistía en embellecer la forma orgánica, idealizarla; con facilidad surgía la esquila y se apagaba el sonido interno de lo personal. La estilización que brotaba más bien del Impresionismo, pretendía no el embellecimiento de la forma, sino su fuerte caracterización por exclusión de los detalles. El tratamiento y la transformación a partir de esos momentos de los que hablamos, se propusieron desnudar la forma interna, porque la forma debía servir como objeto directo y ser un elemento del lenguaje divino utilizado por el medio humano dirigido a los hombres y a través de los hombres.

El arte volvió a ser el divino arte del pasado pero por medio de la desarticulación de las formas. Primero se rompe la figura para ofrecer el fragmento y dejar a la imaginación las piezas que faltan; luego se realizarán bloques volumétricos con una expresión que explotará hacia el redescubrimiento de la simplicidad formal, lo que nos dará como resultado la auténtica ruptura formal de la escultura.

⁴⁰⁴ Kandinsky, V. (1991): op.cit., nota 30, p. 26.

9.2.2 El expresionismo espacial del bloque.

De todos los movimientos de la vanguardia histórica, sólo uno ha perdurado hasta nuestros días, el expresionismo. El grafismo desenfundado y convulso, lo disonante, lo descuidado y hasta lo desmesurado es hoy aún, el lenguaje de aquellos artistas que marcaron toda la modernidad con su sello, puesto que el expresionismo es aquel que aún sigue planteando interrogantes tan vivos como antaño (Clair, 1998)⁴⁰⁵

Nos dice Hospers en su obra *Estética. Historia y fundamentos* que **"el arte es expresión de los sentimientos humanos"** (Hospers, 1990)⁴⁰⁶, y eso es lo que hizo Rodin. Por ello, la vía hacia el expresionismo que hoy conocemos ya había sido abierta por este artista cuando deformó los cuerpos como si el espíritu que los impulsaba no pudiera detenerse en el propio límite físico que los concretaba. La personalidad de las obras expresionistas eran comparadas con el arte de los pueblos primitivos, anunciando esa deformación corporal estrechamente unida al sentimiento al que aluden sus temas de modo que parece causada por él, lo que constituye la base de este movimiento.

Ya hemos visto como Rodin **goza de una clara "obsesión por captar el cuerpo en movimiento, que le llevó a plasmarlo mediante una gestualidad extrema y posturas insólitas, o su libertad para dar por terminada una estatua sin cabeza o extremidades, a darle al fragmento la calidad de obra**

⁴⁰⁵ Clair, J. (1998): La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón. Madrid, Visor, p. 205.

⁴⁰⁶ Hospers, J. (1990): op.cit., nota 105, p. 197.

definitiva, toda una declaración de principios, un acto de rebelión, ante el mundo académico” (Rivas, 2009)⁴⁰⁷ y a partir de él, toda una generación de artistas se replantearon la cuestión de la naturaleza estética de la escultura.



Ilustración 195. Retrato de Claire de Choiseul. Rodin, 1902. Museo Rodin, París.

⁴⁰⁷ Rivas, M. (2009): “Hacia un nuevo lenguaje escultórico”. *Cuadernº*[41, pp. 6-49.

Desde este momento los jóvenes escultores desencantados de la escultura academicista, hallaron en Rodin un inexcusable punto de referencia que les ayudó a definir su posición en relación con él, tanto si le aceptaban como si le rechazaban. Bourdelle, alumno de él recordaba con estas palabras: *"por haber recorrido su obra, ¡cuántos franceses, cuántos estudiantes venidos de todas las naciones han extraído gestos, flexibilidades, impulsos de ese océano de obras! (...) Si, todos los contemporáneos hemos sufrido el ímpetu de la obra de nuestro hermano mayor, todos hemos adoptado maneras tomadas de sus creaciones"* (Bourdelle, 2007)⁴⁰⁸. Por ejemplo en algunas obras del mismo Bourdelle se produce una desfiguración heredada de Rodin en estado puro, y que lleva al extremo de la expresión, consiguiendo obras cuyo impulso parece el fruto de una desesperación que desgarrar las formas y en consecuencia en vacío que se apodera de ellas, como si éstas no pudiese contener una fuerza tan sobrehumana por sí sola.



*Ilustración 196. Beethoven.
Antoine Bourdelle, 1903. Museo
d'Orsay, Paris.*

⁴⁰⁸ Bourdelle, E. A. (2007): *Cours et leçons à l'académie de la Grande Chaumière*. Edición de Laure Dalon, París, París-Musées-Éditions des Cendres, p. 186.

Estos artistas que llegaban dispuestos a formarse en escuelas y talleres comenzaban en una misma búsqueda y coincidían en la necesidad de formular su propio lenguaje. De este modo y *“a la explosión de talento creativo de estos autores se debe que la escultura saliera de su estancamiento, de perpetuarse como un arte celebratorio, antes de la Primera Guerra Mundial. Con voluntad de apartaron del arte académico oficial, el arte de los pompiers, que imponía una unidad de estilo e inundaba los salones de mármoles y yesos blancos, magistrales en cuanto a la técnica, pero reiterativos y vacíos de contenido, cuyos títulos basta enumerar para imaginar su carácter trasnochado: frioleras, estremecimiento o suspiros de primavera, ninfas, bustos de obispos y políticos.”* (Rivas, 2009)⁴⁰⁹.

La escultura se muestra en rebelión con un impulso hacia una disonancia que *“es lo mismo que expresión, mientras que lo consonante, lo armónico trata suavemente de desplazar la expresión. Expresión y apariencia son antitéticas. Apenas puede uno representarse la expresión más que como expresión de dolor, ya que la alegría se muestra reservada respecto a cualquier expresión, quizá porque aún no existe o porque la felicidad resultaría inexpresiva”* (Adorno, 1983)⁴¹⁰. De este modo y alejados de la imitación de los antiguos y la idealización de la naturaleza como hacía Maillol, los nuevos artistas cambiaron las reglas y hasta los temas.

De este modo la escultura expresó la postura del artista ante una experiencia creativa donde la introspección psicológica de los personajes, la indiferencia ante el ideal clásico de belleza, la dureza lineal y la distorsión se

⁴⁰⁹ Rivas, M. (2009): op.cit., nota 407, p.6-49.

⁴¹⁰ Adorno, T. (1983): op.cit., nota 98, p. 83.

consideraron como la consecuencia de una concepción del arte que reaccionaba contra el positivismo de los últimos decenios del siglo anterior. Ernst Barlach proclamaba: ***"¡Debemos abandonar las maneras burguesas! ¡Debemos tener el coraje de sentirnos en nuestra propia casa en el reino del espíritu"*** (Aracil y Rodríguez, 1983)⁴¹¹.



Ilustración 197. The singing man. Ernst Barlach, 1928. Colección privada. The Cleveland Museum of Art, Ohio, USA

⁴¹¹ Aracil, A. y Rodríguez, D. (1983): op.cit., nota 331, p. 342. Cp. II. Formas y expresión. Las vanguardias antes de la Primera Guerra Mundial. Pto.2. ***El arte como Expresión emocional.***

Por ello, la escultura como expresión nos habla de un momento esencial en el arte porque nos habla del contenido anímico del artista, de lo abstracto de su alma porque posee ***"la capacidad de generar una emoción análoga en el alma del espectador"*** (Sureda y Guasch, 1987)⁴¹², siendo el elemento exterior el material con el que realizan las obras que son puentes entre el alma y la vista.

En realidad, el expresionismo es consustancial al espíritu humano, ***"la necesidad de actividad del hombre nórdico, al no poder transformarse en un claro conocimiento de la realidad se intensifica y desemboca finalmente en un erróneo juego de fantasía. La realidad que el hombre gótico no podía transformar en naturalidad por medio de un claro conocimiento, se convirtió por este intensificado juego de fantasía en una realidad espectralmente transformada. Todo se hace sobrenatural o fantástico. Detrás de la apariencia visible de las cosas asoma una vida misteriosa y fantasmal y de este modo todas las cosas reales se hacen grotescas"*** (Worringer, 1968)⁴¹³ Este mundo fantasmal del que nos habla Worringer fue representado por muchos artistas que proyectaban esa realidad interior, sin embargo es en Barlach y Lehmbruck donde de una manera espontánea y sin perturbaciones desequilibradas se manifiesta mejor.

Otros escultores de esta generación atrapados entre el impresionismo y el clasicismo se negaron a aceptar el desafío de este modernismo que estaba renovando la escultura figurativa. Ernst Barlach fue uno de los primeros protagonistas de esta reacción inicial. El artista que revolucionó a una

⁴¹² Sureda, J. y Guasch, A. M^a. (1987): op.cit., nota 96. p. 96.

⁴¹³ Worringer, W. (1968): ***Problemática del arte contemporáneo***. Argentina, Ed. Buenos Aires, p 97.

sociedad que aún andaba enganchada al decorativismo modernista y al pseudo-impresionismo. Sus figuras de campesinos rusos exhibidas en la exposición de la Sezession berlinesa de 1907⁴¹⁴, supusieron un importante paso en la renovación de la escultura.

Son figuras alejadas de la intención anecdótica igual que las de Maillol, pero si en éste se observan un *“ethos afín a la escultura clásica griega, en Barlach el parentesco, tanto técnico como espiritual, habría que buscarlo en la imaginería alemana de la Edad Media.”* (Aracil y Rodríguez, 1983)⁴¹⁵. Las primeras formas macizas y redondeadas de sus obras, evolucionarán a volúmenes de plano marcados y afilados bordes como si se trataran de un acabado en madera, dejan ver la forma del vacío gracias a su lineal contorno.



Ilustración 198. El vengador. Ernst Barlach, 1914. Tate Gallery, Londres.

⁴¹⁴ La Sezession Berlinesa fue una asociación de arte fundada en Berlín por los artistas enb 1898, coimo una alternativa a la conservadora Asociación de Artistas de Berlin, de carácter estatal.

⁴¹⁵ Aracil, A. y Rodríguez, D. (1983): op.cit., nota 331, p. 298.

Sus esculturas poseen una gran carga dramática, debido tal vez a su trayectoria como escritor de obras teatrales, rechazan la tradición clásica a favor de la tradición gótica. En cierta medida, según nos indica Read, **"esto lo acerca a Rodin, con su admiración por los imagineros medievales"** (Read, 1994)⁴¹⁶. Aunque Rodin, tenía más sensibilidad para percibir el elemento clásico de la obra medieval y Barlach, mucho más expresionista ostentaba unas formas góticas que estaban modificadas por esta tendencia, tal y como las formas clásicas de Rodin lo estaban de las tendencias impresionistas.



Ilustración 199. Joven. Adolf Hildebrand, 1883. National Galerie. Berlín.

⁴¹⁶ Read, H. (1994): op.cit., nota 361, p. 268.

En la obra de este artista de origen alemán, observamos una gran compresión de la forma plástica heredada, en gran parte, de la continua influencia del que fuera un gran clasicista, Adolf Hildebrand que revivía las tradiciones de la **escultura del Renacimiento, aunque “la lección que Hildebrand aprendió de Miguel Ángel es totalmente distinta (de la que aprendió Rodin), pues no sólo intentó resucitar el método tipo relieve del maestro italiano, también abogó enfáticamente por un regreso al método renacentista y artesanal de talla directa. Fue él el primero en dar el desafiante grito de guerra de ¡Vuelta a la piedra!”** (Wittkower, 1991)⁴¹⁷

Pero volviendo a Ernst Barlach, observamos como parte de una iconografía que se podría tener como cotidiana, de ambiente burgués o de fijaciones religiosas, pero que en realidad su tratamiento formal es absolutamente más agresivo, convirtiendo todo aquello que podía ser plácido y agradable en una ácida crítica de la realidad.

Sus figuras son esperpénticos personajes que en su brutalidad física no hacen más que transcribir su corrupción interior. El simbolismo que animaba en algunos de sus maestros ha desaparecido por completo dejando paso a la provocación.

En definitiva, Barlach le da la espalda a la tradición mediterránea para alzarse como uno de los representantes del expresionismo alemán, con unas figuras que ya pertenecen a una nueva estética de formas macizas y concebidas con la frontalidad característico del relieve.

⁴¹⁷ Wittkower, R. (1991). Op.cit., nota 153. p.102.



Ilustración 200. Die Kupplerin II. Ernst Barlach, 1920. Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg. Alemania.

Pero en Alemania y bajo la influencia de Adolf Hildebrand además de Barlach, encontramos un destacado artista del expresionismo que replantea las formas macizas de su compatriota para realizar figuras cada vez más llenas de aire., Wilhelm Lehmbruck. Sus desnudos cada vez más estilizados y cargados de un místico grado de intensidad expresiva llenó por completo de espiritualidad y sensibilidad al expresionismo. *"Partiendo de las nerviosas escisiones de Rodin y de la arquitectura viviente de Maillol, descubre algo nuevo: unos miembros que se estructuran con independencia de sus constitución anatómica. La piel y los huesos, la carne y los músculos de sus figuras se convierten en un armazón del espacio, cuya función expresiva coincide con su plan constructivo tectónico. El ser humano, arrojado a la soledad,*

se transforma en componente del espacio” (Hofmann, 1960)⁴¹⁸

Con estas palabras nos describe Hofmann la obra espacial de Lehmbruck.

Con él tenemos una escultura como esencia de las cosas, de la naturaleza y de lo eternamente humano. Son obras abiertas al espacio proponiendo una forma de percepción diferente. Persiguiendo el principio original de la esencia, para Lehmbruck el arte debía contener *“algo de los primeros días de la Creación, del sabor de la tierra”* (citado en Rivas, 2009)⁴¹⁹



Ilustración 201. Mutter und Kind. Wilhelm Lehmbruck, 1907. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg. Alemania

⁴¹⁸ Hofmann, W. (1960): op.cit., nota 364, p. 104.

⁴¹⁹ Rivas, M. (2009): op.cit., nota 407, p. 6-49.

Su intención era purificar al forma y conferir unidad a la obra y esta depuración formal va a concretarse *"en unas piezas refinadas, de superficies suaves y pulidas, de rasgos serenos a menudo dotados de un fuerte poder de introspección, como si el escultor hiciera que la obra se replegara sobre sí, pero que no deja de sentirse como una presencia única"* (Rivas, 2009)⁴²⁰.

En realidad, la escultura constituía un mundo autónomo con sus propias leyes y principios, y a la que iba asociada la función expresiva que emana de la propia escultura, porque *este arte no expresa lo visible, "más bien hace visible aquello que el ser humano no percibe, aquello que está o puede estar en la realidad "* (Sureda y Guasch, 1987)⁴²¹.

Los expresionistas no son artistas que busquen conceptos estáticos del espacio, porque *"la idea de espacio pertenecía por tradicional mundo de la razón objetiva y, de este modo, el mundo teórico del espacio es por naturaleza propia contrario a toda visión subjetivista y, esto implica que se eviten entre los expresionistas los conceptos de tiempo y espacio"* (Van de Ven, 1981)⁴²², sin embargo surgió en la obra de Lehmbruck una nueva idea de espacio, *"una sensación de espacio e incluso una embriaguez de espacio (...), una idea faustiana del espacio"* (Van de Ven, 1981)⁴²³. De este modo las esculturas de Lehmbruck alcanzan una dimensión totalmente diferente porque sus fragmentos llevaban la lógica inversa a la de otros artistas: aislaba la cabeza, el busto o el torso para comprobar la perfección de la figura entera ya elaborada.

⁴²⁰ Rivas, M. (2009): op.cit., nota 407, p. 6-49.

⁴²¹ Sureda, J. y Guasch, A. (1987): op.cit., nota 96. p. 196.

⁴²² Van de Ven, C. (1981): *El espacio en arquitectura*. Madrid, Cátedra, p.178.

⁴²³ Van de Ven, C. (1981): *Ibíd.*

De este modo se cuestionó otra de las normativas académicas, el canon de proporciones basado en el modelo de la estatuaria clásica griega y establecido por artistas teóricos como Alberti, Leonardo o Durero a finales del siglo XV. En este sentido, la escultura tenía que respetar un sistema de proporciones, establecido a partir de la cabeza y resaltar la armonía del cuerpo humano, haciendo que todas sus partes guardaran una simetría y una proporción.



Ilustración 202. Torso femenino inclinado. Wilhelm Lehmbruck, 1913. Smithsonian Institution, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC.

Ahora, lo que encontramos es una escultura proporcionada según las necesidades de cada obra en particular, sin normas generales. Para Lehmbruck, al hombre moderno le correspondía una nueva medida en escultura, poco antes de su muerte escribía: ***"todo arte es medida. Medida contra medida, eso es todo. Las masas, o las proporciones de las figuras, determinan la impresión, determinan el efecto, determinan el efecto, determinan la expresión física, determinan la línea, la silueta, todo. Por eso una buena escultura debe percibirse como una buena composición, como un edificio, en el que las medidas se corresponden entre sí"*** (citado en Rivas, 2009)⁴²⁴. Este principio marca el alargamiento que hace espaciales las figuras de Lehmbruck, y por supuesto, su grandiosidad.

El objeto más característico de las obras expresionistas fue la proyección en la masa escultórica de lo antropomórfico, caracterizada además por lo irracional, lo emocional, lo utópico y lo monumental que llegaba a un caótico contexto de la idea del espacio, porque ***"la dimensión espacial conserva un referimiento al antiguo implanto perspectivo que acababa reconstruyendo ilusoriamente la realidad, pero lo examina a través de una deformación subjetiva"*** (Faré, 1973)⁴²⁵. Es el espacio expresionista, entonces, el que mantiene intacto su elemento formal. Donde la masa sigue sujeta a un espacio cerrado y antropomórfico, que únicamente introduce variaciones en el aspecto temático, y que hicieron posible con su afán renovador, una revitalización del volumen escultórico desde Maillol. Raymond Duchamp-Villon, hermano de Marcel Duchamp, reconocía que ***"no deja de ser curioso este placer que siento al hacer obras son simples bloques puestos uno al***

⁴²⁴ Rivas, M. (2009): op.cit., nota 407, p. 6-49

⁴²⁵ Faré, A. (1973): *El arte figurativo*. Milán, Mursia, p. 92.

lado del otro, hasta dar con la relación exacta entre las formas” (Doñate i Font, 1998)⁴²⁶

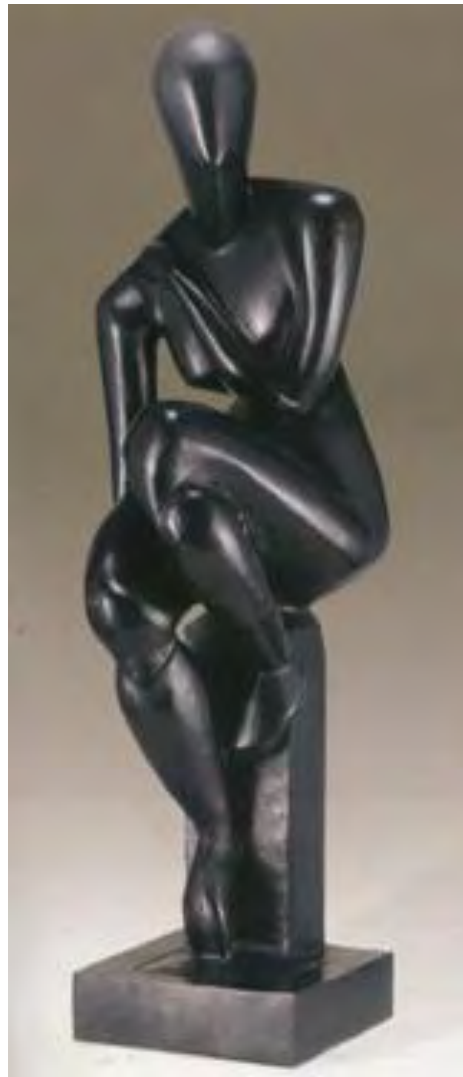


Ilustración 203. Mujer sentada. Raymond Duchamp-Villon, 1914. Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.

⁴²⁶ Doñate i Font, M. (1998): Duchamp-Villon: colección del Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou y del Museo de Bellas Artes de Rouen. París, edición del Centro Pompidou-réunion de Museos Nacionales, p. 57-83.

El expresionismo encontró naturalmente su cauce en los artistas alemanes, que en mayor o menor medida dieron muestras de ello. No obstante Wilhelm Lehmbruck, que se quitó la vida voluntariamente a la edad de treinta y ocho años, fue un artista que aun habiendo recibido gran influencia de Rodin y de Maillol, supo apartarse de ellos para realizar una obra muy singular, personal y solitaria. Poseía una gran sensibilidad y buscaba que la escultura se sublimara de tal manera que renunciara a todo. Tenía muchas afinidades con Modigliani, que luego veremos, por su modo de adelgazar las figuras hasta convertirlas en un suspiro de vacío, y por supuesto por su espiritualidad. En último lugar podemos decir sobre su obra, que nos deja ver figuras limpias de líneas puras con un sentido inmaterial más concreto de lo que cabe suponer.



Ilustración 204. Sitzender Jüngling. Wilhelm Lehmbruck 1916/17. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg. Alemania

En definitiva, la gran aportación del expresionismo se hace obvia cuando encontramos una escultura de contorno macizo y de energías contenidas que imponen a la materia su desgarró interior. Tal vez contrarias a un espacio hueco o a un vacío pleno, pero abiertas a espacios recogidos donde el bloque lo encierra todo y el contorno lo oscila hacia fuera. *"Son criaturas que llevan su intemporal vestidura como una corza bajo la cual se hielan y buscan abrigo seres heridos que huyen de los hombres y al propio tiempo buscan otro ser fraterno"* (Hofmann, 1960)⁴²⁷.

Según el historiador Eduardo Cirlot, este movimiento tuvo tres fases en las que la figura se muestra poseída por una suerte de agitación indescriptible, se espectraliza y alarga, o se concentra. A veces, el artista mutila la obra o la reduce a las partes más emotivas estereométricamente; por otro lado, la forma ya está completamente deshecha, como licuándose o rebatiéndose sobre sí misma, siendo lo único que prevalece el factor negativo, siendo todo lo demás un mero soporte material (Cirlot, 1956)⁴²⁸.

Por todo ello, *"el movimiento expresionista en su conjunto no fue un movimiento formalista sino de contenido, y por lo menos en una parte de él palpitan con fuerza algunos de los motivos de fondo de la historia de nuestro tiempo."* (Micheli, 1984)⁴²⁹. En su búsqueda de un lenguaje menos amanerado, estos artistas de principios de siglo van a fijarse en las esculturas primitivas, designación muy amplia que abarca piezas de culturas como Oceanía o el arte africano, egipcio,

⁴²⁷ Hofmann, W. (1960): op.cit., nota 364, p. 104.

⁴²⁸ Cirlot, E. (1960): *La escultura del siglo XX*. Barcelona, Omega, p. 215.

⁴²⁹ Micheli, M. (1984): Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Alianza, p. 207.

asirio, ibérico e incluso el románico. En síntesis, son culturas ajenas a los modelos imperantes en occidente desde la antigüedad, pero que los artistas ven ellos unas cualidades estéticas que posibilitan la ruptura del canon, la diferencia de materiales, de formas, de proporciones o la gran expresividad y condición de objeto autónomo.

9.2.3 El redescubrimiento de la forma primitiva.

Desde Rodin el tema de fragmentación que se había considerado como la manifestación de lo moderno, encontró su apogeo en los primeros años del siglo XX cuando caracterizó de forma definitiva las formas del cuerpo tridimensional. Los expresionistas tomaron el torso como principio y fin de la escultura, porque consideraron su individualización de la obra completa como uno de los rasgos diferenciadores de la emancipación de la tridimensionalidad.

Cuando el torso se estableció como obra acabada y el uso del fragmento como pieza definitiva con el arte de los expresionistas y gracias a la indiscutible aportación de Rodin, todo el espacio que recupera la escultura pasó a ser el nuevo tema de los artistas, que le confieren definitivamente una personalidad y un medio de experimentar con el cuerpo humano.

Por otro lado, la Primera Guerra Mundial marcó a una generación que según Walter Benjamín *"ha acudido a la escuela en coches de caballos y se encontraba ahora bajo el cielo abierto en un campo en el que nada, salvo las nubes,*

permanecía ajeno al cambio; y esas nubes, en un campo de fuerza de explosiones y torrentes destructivos, estaba frágil, diminuto cuerpo humano” (Benjamín, 1973)⁴³⁰. El efecto devastador de la guerra hizo añicos la espiritualidad y el idealismo de estos escultores, que al socavar su creencia en el progreso cambió su modo de representar el arte.



Ilustración 205. Caído. Lehmbruck, 1915. Legado Lehmbruck.

Las reacciones ante este nuevo capítulo de la escultura fueron dos, por un lado los artistas se encaminaron a través nuevas maneras de plasmar el volumen en el espacio y por otro, a través de una nueva visión de la forma a través de lo primitivo. Esta improvisada actitud de valorar el arte africano o el oceánico, incluso el arte de antiguas civilizaciones como los etruscos y los ibéricos, emergió por medio de la obra de Gauguin y Matisse.

⁴³⁰ Benjamín, W. (1973): *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, p. 203.

Algunas de las ideas de de estos dos artistas, fueron retomadas y desarrolladas, además, por los expresionistas que vieron en el arte primitivo una especie de estímulo para llegar a una forma de expresión más directa y espontánea, y lo utilizaron como un instrumento liberador de la cultura de occidente, contra la que de una forma u otra, luchaban. ***"Estoy bastante contento con mis últimos trabajos y siento que empiezo a tener el carácter de Oceanía y puedo asegurar que nadie ha hecho lo que estoy haciendo aquí y que en Francia esto no se conoce. Espero que esa novedad sea favorable para mí."*** (Gauguin, 2000)⁴³¹, con estas palabras describía Gauguin, su atracción por unas culturas desvinculadas de la tradición clásica occidental de los últimos años.



Ilustración 206. Oviri. Paul Gauguin, 1894. Musée d'Orsay, Paris,

⁴³¹ Gauguin, P. (2001): *Escritos de un salvaje*. Madrid, Istmo, p. 185.

Todo ello, fue consecuencia de la idea de que la escultura occidental había dado de sí ya todo lo que podía esperarse de ella y, por tanto, de que era necesario encontrar otras fórmulas. Esto, añadido a una valoración de lo exótico heredada del romanticismo, trajo consigo una preponderancia del arte árabe, bizantino y del precolombino, donde las vasijas, collares, figuritas y otros objetos de culto eran usados sin el fetichismo que el burgués aplica al arte. La ciencia descubría, por otro lado, que la idolatría de las culturas pasadas se aplicaba al arte en cuanto portador de un trascendente contenido religioso.

Este sentimiento religioso, era en realidad el impulso renovador que necesitaba el hombre para llenarse del auténtico aliento vital que aún no había sido explotado por las clases privilegiadas como medio de opresión (Citado en Rafols, 2001)⁴³², y lo que el arte de estas culturas daba, era frescura y espontaneidad, algo necesario en una cultura que se hallaba intoxicada de un racionalismo simplista que amenazaba con esterilizarla. Por ello, volver a los orígenes se tradujo en la recuperación del arte primitivo pero con un carácter reivindicativo.

En el primitivismo existe un divorcio entre la pretensión del artista supuestamente ingenuo y el juicio del observador supuestamente culto. Se rechaza el privilegio que, desde el Renacimiento, se había conferido al elemento visual como estímulo para el artista, pero sin perder el realismo que se buscaba precisamente porque este realismo, perderá en estos años todo carácter normativo para situarse en un plano eminentemente relativista puesto que, mientras unos se

⁴³² Rafols, J. F. (2001): op.cit., nota 257, p. 265.

encaminan hacia el estudio sensorial y de percepción del objeto artístico, otros analizan las cualidades y las estructuras de los objetos. Se trata de ir más allá de las apariencias visibles y llegar a la verdadera realidad tan lejana del hedonismo como de la reflexión racional, que había dejado en Art Nouveau, que a pesar de sus exquisitos adornos no se escondía más que una estilización superficial.

Una de las innovaciones que presentó el arte tribal fue que *“las proporciones rítmicas de las tallas de madera africanas, las figuras firmemente sostenidas sobre piernas paralelas y ligeramente articuladas en la rodilla, ofrecieron una alternativa al contrapunto clásico. Bajo la influencia de las máscaras, se incubó una audaz reformulación del rostro humano. Pero, sobretodo, la técnica de la talla directa, consistente en esculpir y tallar piedras y madera directamente, ganó ímpetu frente a los efectos superficiales de la modelación embadurnada y de la máquina de rejuntado”* (Schneckenburger, 2005)⁴³³. Sin embargo no fue sólo la talla directa lo que innovó el arte primitivo.

El punto fuerte en el que se afianzó el arte primitivista como fuente de juventud de la que podía beber el arte europeo, fue la reducción al bloque, y por lo tanto la reducción de la masa a un espacio único. No obstante, no todas las obras se basaban estrictamente en este modelo africano u oceánico. Brancusi redujo al bloque la fugacidad del Beso de Rodin y Picasso adoptó para las máscaras africanas un enfoque analítico más formal.

⁴³³ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22. Cap. 2: La abstracción y el cambio de espectro del cubismo. El primitivismo, un nuevo ideal.

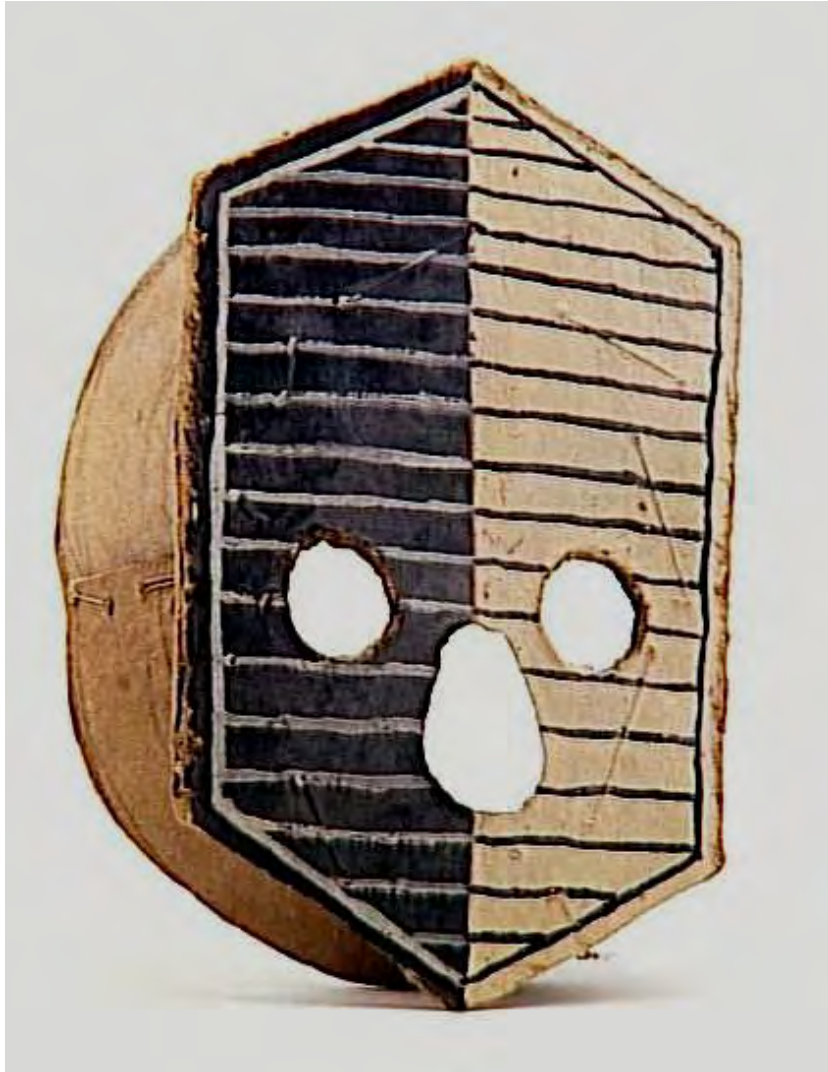


Ilustración 207. Máscara. Picasso, 1919. Museo Nacional Picasso de París.

Poco a poco, todos los artistas de las primeras vanguardias, dotaron a sus figuras de piernas cortas, largos torsos y grandes cabezas, revelándose contra el canon clásico pero sin pretender ninguna regresión. Pero fue uno, el que se distinguió como fundador de todo el movimiento primitivista: Paul Gauguin.

Subrayando la teoría de la evolución de Ernst Haeckel⁴³⁴, que prevaleció durante los años posteriores al XIX, manteniendo que el desarrollo de la civilización humana desde la prehistoria hasta los tiempos modernos era paralelo al desarrollo del individuo de la infancia a la edad adulta (citado en Haeckel, 1972)⁴³⁵

Gauguin, se acogió a la idea de que, por lo tanto, los pueblos prehistóricos se hallaban sumidos en la infancia y, nada más atractivo para él, que buscar el paraíso de su propia infancia entre los salvajes, **"debemos remontarnos más allá de los caballos del Partenón hasta llegar a los caballos mecedores de nuestra infancia"** (Gauguin, 1995)⁴³⁶ escribió, marchándose en 1894 a los Mares del Sur con el fin de captar imágenes puras mediante composiciones vernáculas.

De este modo, el primitivismo se convierte en una actitud de huida ante la complejidad, la máquina y la ciudad, y más particularmente de rechazo a la razón, en beneficio de **"el sueño, el instinto y la sensación"** (Aracil y Rodríguez, 1983)⁴³⁷. Esta actitud, que no está exenta por otra parte, de un plano nacionalista culturas, se habría de traducir tanto en una

⁴³⁴ Ernst Haeckel, fue un biólogo y filósofo alemán que popularizó el trabajo de Charles Darwin en Alemania, creando nuevos términos como "phylum" y "ecología." Ernst Haeckel fue un ferviente evolucionista. Sus ideas al respecto fueron recogidas en 1866 en su **"Morfología general de los organismos"**, cuyo segundo volumen dedicó a Charles Darwin, Goethe y Lamarck. No obstante, aunque Haeckel fue un gran defensor de la idea de selección natural, en realidad ignoró el papel del azar en la teoría darwinista. Radicalmente progresista, Haeckel defendió que la evolución estaba dirigida hacia una complejización progresiva que tendría al hombre como meta última. Haeckel era, además, radicalmente materialista y monista y consideró la evolución como una de las mejores pruebas de dicha filosofía. Haeckel fue, mucho más que Darwin, el gran responsable de la integración de la anatomía y la embriología en la teoría evolutiva.

⁴³⁵ Haeckel, E. (1972): **El origen del hombre**. Barcelona, Anagrama, p. 158.

⁴³⁶ Gauguin, P. (2001): op.cit., nota 431., p. 130.

⁴³⁷ Aracil, A. y Rodríguez, D. (1983): op.cit., nota 331, p. 298.

aproximación espiritual como en una utilización iconográfica del arte primitivo. En este sentido, se ve la intención de mostrar *"una exigencia original, que duerme en nosotros a través del subconsciente"* (Laude, 1968)⁴³⁸ aunque, por supuesto en la mayoría de las obras, estos objetos primitivos tienen efectivamente una función simbólica y sus formas llegan a condicionar la de los rostros o los personajes que aparecen junto a ellas, revelando en cierto modo esa voluntad de inducir en el hombre moderno, su espíritu de rechazo a todo lo que se identifica con los efectos negativos de la civilización.



Ilustración 208. Máscara KANAGA. Museo Nacional de Malí. África.

⁴³⁸ Laude, J. (1968): *Las artes del África negra*. Barcelona, Labor, p. 75.

Las esculturas de arcilla y madera de Gauguin, por ejemplo, poseen ese filo salvaje y bárbaro que él asociaba a lo primigenio. Incluso, las cerámicas que realizó en Bretaña antes de su primer viaje a Tahití en 1891, recuerdan a su infancia en el exótico Perú. Su autorretrato en forma de tabaquera presenta reminiscencias con los tarros modelados de la civilización precolombina mochica. Se trata de un bloque comprimido labrado con los rasgos faciales de Gauguin que se chupa el dedo pulgar como un bebé.



Ilustración 209. Pot en forme d'une tête grotesque. Paul Gauguin, 1895. Museo d'Orsay, Paris.



Ilustración 210. Huaco. Fase mochica III o clásica. Museo Larco, Lima, Perú.

La mayoría de las obras de Gauguin presentan esta regresión con elementos infantiles de las primeras civilizaciones como Perú o los Mares del Sur. También retrató posturas budistas de cabezas desproporcionadas en las que ensartó dientes caníbales y tatuajes de las islas y relieves de deidades polinesias, obras que actualizaron el arquetipo escultórico que en Europa había quedado relegado al campo del arte folclórico durante más de mil años. De este modo, Gauguin marcó el inicio de una larga lista de temas que constituirían las formas principales de los surrealistas, los cubistas y la escultura norteamericana de los años cincuenta.

Tres años después de su muerte, en 1906 se le dedicó una exposición en París que sirvió de apoyo al postimpresionismo y la joven vanguardia formada entre otros por Matisse, Picasso, Brancusi, Modigliani y Derain. Y, fue tan reveladora que un año después Picasso esculpió una serie de figuras-tótem de manera tosca y primitiva; Derain, talló una figura en piedra con tan sólo unas marcas que indicaban las piernas, los brazos y la cabeza; Modigliani, con su alargamiento en vertical, las redondeles suaves de sus contornos, las muescas gráficas y la estrecha nariz de sus cabezas en caliza despliega la escultura hacia lo enigmático y lo espacial y Brancusi, con su escultura ***El Beso*** tallada en un bloque de piedra la convierte en la obra capital de la escultura moderna y del fundamento de su renovación.

Estos artistas llegaron a convertirse en verdaderos conocedores del arte primitivo gracias a su gran visión de

futuro, donde reconocían que este arte aportaba **"el esperma vivificador del siglo XX espiritual"** (Guillaume, 2004)⁴³⁹.

La reacción de Matisse ante la escultura fue diferente ya que desempeñó un breve papel en su evolución histórica. Sin embargo, modeló excelentemente el espacio y supo aprovechar los huecos para dar savia nueva a sus figuras. Admirador de Rodin en su juventud, le criticó posteriormente acusándole de descuidar el conjunto en favor del detalle. Rodin *"me aconsejó que hiciera dibujos detallados y que se los enseñara. Nunca volví. Teniendo en cuenta mi dirección, pensé que hubiera necesitado de la ayuda de alguien para conseguir dibujos detallados adecuados. Pues si podía captar correctamente las cosas simples (que son tan difíciles), entonces podría continuar con los detalles complejos; hubiera debido conseguir lo que estaba buscando; la realización de mis propias reacciones. Mi disciplina de trabajo ya era lo contrario de la de Rodin. Pero entonces no me di cuenta, pues era bastante modesto, y cada día traía su revelación (...). Sólo podía proponerme la arquitectura general de una obra mía, que sustituyese los detalles explicativos por una síntesis viva y sugestiva"* (Matisse, 1993)⁴⁴⁰. Matisse sabía intuitivamente que la obra completa tiene una cualidad propia que difiera de la suma de sus partes y que es más importante capturar esta única cualidad de totalidad que perderse en el estudio de los detalles.

Matisse busca la soltura, la armonía, lo que él llamaba el arabesco que es una concepción lineal y decorativa. En realidad una huida de la masa y del volumen hacia el hueco y el movimiento. Las esculturas de Matisse reflejan una enorme

⁴³⁹ Guillaume, P. (2004): *Diario*. Barcelona, Ediciones Folio, p. 176.

⁴⁴⁰ Matisse, H. (1993): op.cit., nota 250, p. 97.

inteligencia espacial que lo colocaron en la avanzadilla de la vanguardia artística durante varios años.



Ilustración 211. La serpentina. Henry Matisse, 1909. Museo Matisse de Niza. Francia

En sus obras la anatomía retorcida, distorsionada y excéntrica y el desplegamiento de las partes del cuerpo

generando un ritmo puramente escultórico se convierten en un medio expresivo y decorativo al mismo tiempo. Poco a poco, Matisse fue reduciendo sus esculturas en un volumen que se extiende linealmente subrayando el espacio interior entre base, cuerpo y curva, a medida que se expanden los arabescos de los contornos. De este modo, Matisse presenta lo que iba a constituir un tema mayor de la década posterior: la interpretación del cuerpo en el espacio, porque en sus obras las masas ***"devienen energías escultóricas que el artista reorganiza, desplaza, fusiona y refuerza, todo lo cual denota una libertad"*** (Schneckenburger, 2005)⁴⁴¹. Su serie de cinco cabezas marcan el inicio de la escultura moderna ocupando una posición central y, dado que muy pocos escultores se pueden asociar directamente con él, su escultura impulsó una posterior revolución que fue la constructivista y que más adelante distinguiremos y el origen de una nueva concepción de escultura en el que ya se observa el proceso de simplificación y el aligeramiento del volumen.

De este modo, los artistas contemporáneos vieron en el arte primitivo un modo de contemplar una realidad plástica distinta a la que vivían en su propia ***actualidad, porque "son pueblos dotados de una manifiesta intuición que emerge de lo más íntimo del ser, abarcando hasta los extremos límites de los sentidos (...) constituyen la sustancia misma de la vida espiritual. Es este artista una especie de poeta que cree en la realidad de sus ficciones, realidad engendrada por el sentimiento y la imaginación"*** (Rafols, 2001)⁴⁴²

⁴⁴¹ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22. Cap. 2. La abstracción y el cambio del espectro del cubismo. Matisse o el espacio modelado.

⁴⁴² Rafols, J. M. (2001): op.cit., nota 254, p. 165. ***Cap. El arte de los pueblos primitivos. Oceanía.***



Ilustración 212. Jeannette I. Matisse, 1910. MOMA, Nueva York.



Ilustración 213. Jeannette II. Matisse, 1910. MOMA, Nueva York.



Ilustración 214. Jeannette III. Matisse, 1911. MOMA, Nueva York

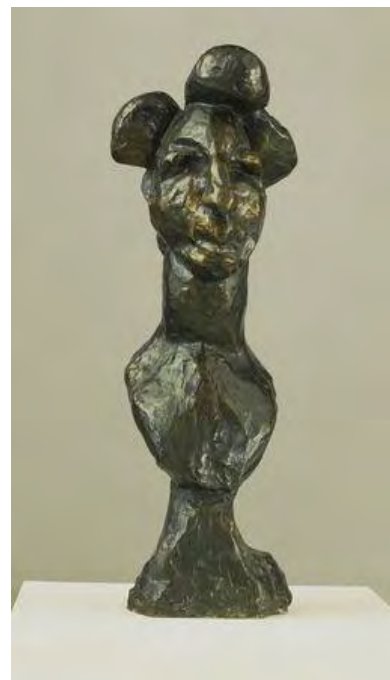


Ilustración 215. Jeannette IV. Matisse, 1913. MOMA, Nueva York



Ilustración 216. Jeannette V. Matisse, 1916. MOMA, Nueva York

De este modo, los primitivistas también llegaron a crear con el recuerdo y la imaginación un arte que llegó a ser **"la obra de hombres que trabajan en íntima comunión con la vida"** (Moore, 1981)⁴⁴³ como meta con la sociedad en que vive el artista. En cierto modo, era derribar las barreras que separaban el siglo XX del mundo maravilloso que se creía

⁴⁴³ Moore, H. (1981): op.cit., nota 60, p. 61.

adivinar detrás del consciente. Aspiración que ya había cristalizado en el mito del paraíso terrenal y que hunde sus raíces en la vida prenatal donde todo es recogimiento y seguridad (Rafols, 2001)⁴⁴⁴.

El primitivismo tomado como una actitud espiritual y no como un modelo iconográfico, es un punto de partida para el trabajo de muchos de los artistas de las primeras vanguardias, que trabajaban con la idea de que ***"cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual, con el fenómeno del mundo exterior, cuando menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta"*** (Worringer, 1997)⁴⁴⁵. De este modo, sus obras denotan el estímulo de la realidad exterior que cada vez será más débil e incoherente hasta desembocar en un expresionismo diferente al de otros artistas con fórmulas de otro tipo.

En la particular interpretación del arte primitivo es donde radica la clave de la importancia de obras como las llevadas a cabo por Amadeo Modigliani, un artista que destacó tanto por su estilo de vida notorio como por su particular exageración estilística, sobretodo en el tratamiento de los rostros en las esculturas. Excelente pintor y dibujante y que se había dedicado a ello febrilmente, admiraba el arte africano de tal manera que fue de gran peso para su obra.

A pesar de que la mayor parte de su trabajo lo realizó en Francia, donde conoció a Picasso y se centró en la realización de esculturas, Modigliani era esencialmente un pintor clásico,

⁴⁴⁴ Rafols, J. F. (2001): op.cit., nota 254, p. 165.

⁴⁴⁵ Worringer, W. (1997): op.cit., nota 110, p. 86.

heredero del arte del Renacimiento italiano y en particular de Botticelli. Sus obras están realizadas en piedra y son un gran logro para un hombre con una debilidad pulmonar y física que arrastraba desde joven por la tuberculosis sufrida en uno de sus pulmones. Aunque la limitada producción de esculturas de este artista no bastó para situarlo entre los principales escultores de la escuela de París de principios del XX, si podemos decir, que la contribución de Modigliani a la escultura fue importante al tomar prestados detalles del arte primitivo y otorgarles la modernidad de las formas alongadas y rasgos estilizados, que ofrecen así algo nuevo y relevante al mundo moderno.

De este modo, las piezas de Modigliani se transmutan en una delicada talla con cierta inspiración del arte chino y griego en algunas de ellas, pero con gran variedad de expresiones y caracterizaciones donde el elemento arquitectónico está presente. La importancia del espacio se refleja en la elegante esbeltez de sus creaciones y en las cabezas en forma de columna con la parte superior aplanada que nos recuerdan una cariátide. Su trabajo era una exploración constante de composición y estructura, de línea, diagonales y planos a través de los cuales deseaba alcanzar la perfección artística, y a pesar de que tuvo que dejar de lado la escultura, jamás se olvidó de ella y su influencia seguiría afectando a sus pinturas y dibujos.

Observando las cabezas de piedra realizadas por Modigliani, no dejan duda de la gran influencia que la antigüedad grecorromana tuvo en él. Lógicamente, en Roma estuvo rodeado de los restos de arquitectura y escultura antiguas; en Florencia del Renacimiento y en Venecia se empapó de las ya importantes bienales, que le posibilitaron descubrir la forma en que se estaba moviendo el arte moderno

en Europa. Aunque no quedan rastros de las primeras esculturas llevadas a cabo por Modigliani, la ambición por convertirse en escultor ya se había afianzado cuando tenía 18 años que, unido a los estudios realizados en la Academia de Bellas Artes de Florencia, le convierten en un artista único, capaz de conferir a las esculturas una maravillosa variedad de gestos lo que, por otro lado, les proporciona una personalidad única.

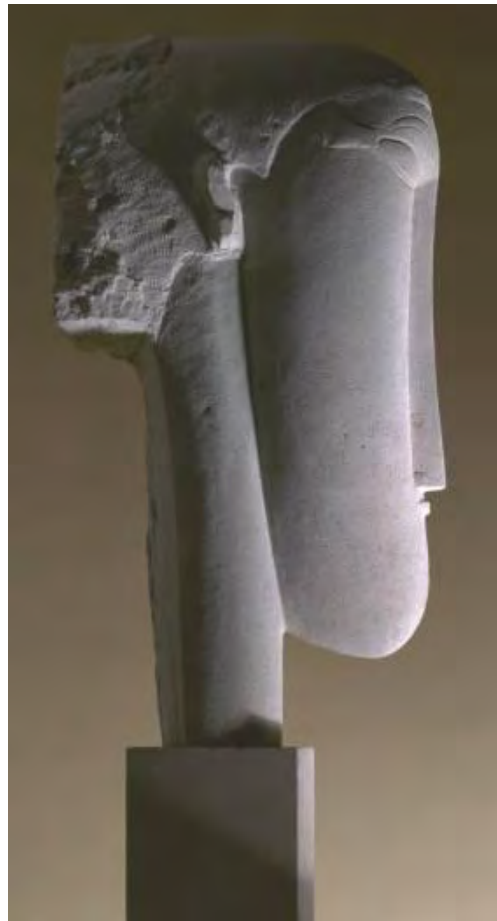


Ilustración 217. Cabeza. Modigliani, 1911. Tate Gallery, Londres.

Por otra parte, hemos observado como el elemento arquitectónico está presente en gran parte de sus esculturas. Esta forma de cabezas, parte de algún proyecto arquitectónico

grande que el artista tenía en mente. En realidad, Modigliani nunca llegó a completar ninguna escultura de relevancia, aunque su grupo de siete cabezas son un lujo de elegancia, esbeltez y mínimo volumen.



Ilustración 218. Cabeza de mujer. Amadeo modigliani, 1912. The Mr. and Mrs. Klaus G. Perls Collection.

En la corta producción artística de Modigliani debemos situar un escultor que influyó considerablemente en su escultura, Constantin Brancusi, quién le guió hacia una concienciación de la escultura de las civilizaciones no europeas

que luego Modigliani supo representar en sus formas prolongadas verticalmente; en la estilización exquisita de los rostros y, sobretudo en la espacialidad volumétrica de la escultura que ayudó a demostrar a otros artistas modernos que podían aprovechar no sólo, el trabajo de artistas de épocas pasadas de cualquier tradición y cultura, sino también ofrecer algo diferente y extraordinario al mundo moderno.



Ilustración 219. Cabeza. Modigliani, 1913. Museo Guggenheim de Nueva York.

Para Constantin Brancusi, el primitivismo en realidad únicamente era una cara de la moneda. En su obra, las influencias africanas se mezclan con la herencia del arte

tradicional rumano, herencia que este artista llevado a París en 1904 siempre llevaría consigo. Tras trabajar junto a Rodin durante un tiempo, finalmente rechazó el ofrecimiento de trabajar como su ayudante. Brancusi buscaba un ideal que el maestro no podía proporcionarle, y prefirió *"la soledad y la sencillez, ideales que había hallado en el tratado místico de un monje tibetano del siglo XI, Milarepa"* (Read, 1994)⁴⁴⁶. Sin embargo, no es de extrañar que se observen en algunos de sus trabajos primerizos una influencia rodiniana, como sucede con su *Musa dormida*. Tres años más tarde, una nueva versión de la misma escultura nos da ya una imagen del Brancusi que ha encontrado su propia manera.



Ilustración 220. La musa dormida. Brancusi, 1908. Fotografía del artista. Museo nacional de arte. Bucarest. Rumania.

⁴⁴⁶ Read, H. (1994): op.cit., nota 361, p. 268. *Cap. III. Del cubismo al constructivismo.*

Las obras de Brancusi son relativamente escasas y expuso en raras ocasiones. Las primeras obras son amaneradas y no están libres de la sofisticación del Art Nouveau que imperó durante un tiempo. Pero su forma evolucionó bajo dos ideales indispensables para él, la armonía espacial y la veracidad en el trato con los materiales. No obstante, antes de llegar a su madurez como escultor, Brancusi se sirvió con moderación de la fuente provista por el arte africano, tallando y esculpiendo figuras torpes, aditivas, raras, unidas y enlazadas que evocan el contrapunto a la pureza de forma que predomina en obra posterior.

Estas figuras talladas en madera pertenecen a un mundo animal grotesco, sombrío e incluso demoníaco del que Brancusi saldría en 1922. ***"Cuando Max Ernst ofreció al viejo maestro un brazo de madera de origen africano, Brancusi lo lanzó por una verja como si se tratase de un fetiche amenazador"*** (Schneckenburger, 2005)⁴⁴⁷, porque en su mundo espiritual ya no había cabida para un arte cargado de magia como el africano, y porque su camino señalaba otro rumbo. Una trayectoria cargada de vitalidad y sensibilidad que se inició cuando crea su propia obra incunable de la modernidad, ***La cabeza de la chica***, hoy desaparecida, tratándose de su primera escultura esculpida directamente sobre piedra y en el mismo años en que Picasso pintó sus célebres ***"Señoritas de Avignon"***.

A partir de entonces la simplicidad confirma su obra y establece una clara línea divisoria entre la escultura realizada desde Rodin a la que él inaugura, superando la tradición grecorromana con su deliberado retorno a la piedra y el

⁴⁴⁷ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22. Cap. 2. La abstracción y el cambio de espectro del cubismo.

bloque, llegando casi al símbolo escultórico emblemáticamente sintetizado en la forma de huevo.

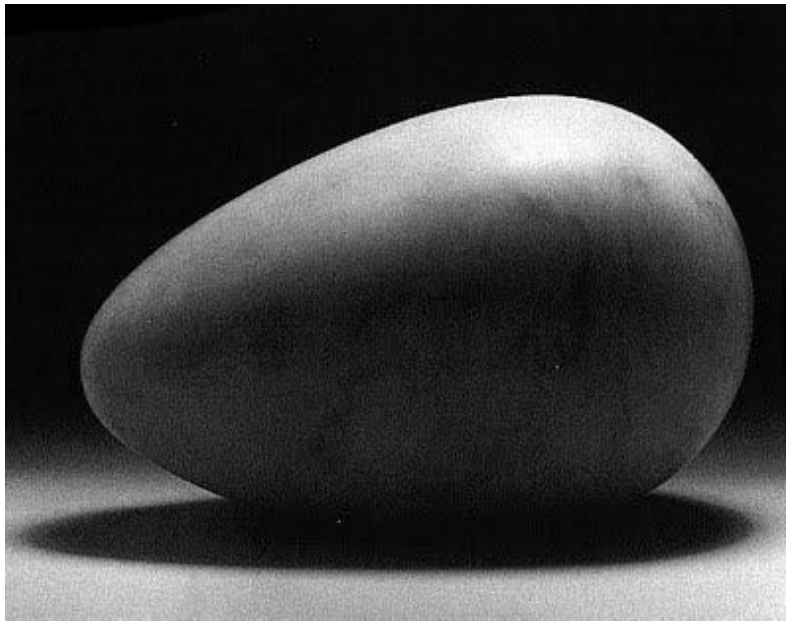


Ilustración 221. El principio del mundo. Brancusi, 1920. Fotografía del artista. Museo de Arte de Dallas, USA.

Se trataba tal vez, de una reducción del proceso del arte a una imitación de los procesos naturales, donde la pureza y la simplicidad se convierten en su paradigma a través de las formas limpias y solitarias de pez o pájaro. Hofmann lo describió como el **"el purismo de la escultura moderna"** (Hofmann, 1960)⁴⁴⁸ creando un ejemplo para el arte minimalista de los años sesenta. Brancusi le puso lo que le faltaba al arte para que se lanzara abiertamente a la abstracción, pero sin abandonar el motivo real. La esencialidad de sus obras y su depuración formal que llegaba al límite de la nada material dejaba sin embargo, la imagen clara del objeto representado.

⁴⁴⁸ Hofmann, W. (1960): op.cit., nota 364, p. 204.



Ilustración 222. El pez. Brancusi, 1924. Fotografía del artista. MOMA, Nueva York.

Su espíritu artesano fue incansable para pulir hasta el límite, ya fuese talla, piedra o para fundir en bronce, ***"pero lo que quita a la forma superficial, los detalles de la fisonomía, lo añade a su fuerza interna."*** (Hofmann, 1960)⁴⁴⁹. De este modo celebra la otredad de la escultura y su capacidad de parecer independiente y perfecta sin dejar de exhibir los principios de crecimiento y estructura que subyacen en los pájaros, huevos, rostros, torsos y huevos.

⁴⁴⁹ Hofmann, W. (1960): op.cit., nota 364, p. 114.

Brancusi creó un estilo diáfano debido a su preocupación era la pureza, por esa razón abordó la dificultad de cortar una forma en el espacio desarrollando unas superficies continuas que atraen la atención hacia el interior del bloque. De este modo, podemos asegurar que ningún otro escultor del siglo XX ha sabido experimentar un sentimiento más entusiasta hacia las superficies. *"Pudiera parecer que sus curvas de bronce o de piedra pulimentada, y meticulosamente reveladas, son exactamente lo opuesto a las ondulaciones y surcos de su maestro, Rodin; y así es en cierto modo, pero no del todo, porque lo que Brancusi aprendió de Rodin fue la importancia de la piel esculpida como una envoltura expresiva. Rodin exponía el patético o titánico juego de tendones y huesos por debajo de la piel, tal como Henry Moore, en los años cuarenta, dotaría sus mejores esculturas abriéndoles huecos y perforaciones redondeadas como cuevas o úteros. Pero en Brancusi no hay obras que revelar por dentro. Todo se hace claro en la superficie, en una muestra de perfección cuya sosegada señal es el reflejo apolíneo de la luz. No hay en la obra de Brancusi nada que resulte trágico: todas las sugerencias de lucha, derrota, o incluso la tensión moral, quedan abolidas por la claridad de la forma y la piel* (Hughes, 2000)⁴⁵⁰, obteniendo una escultura unitaria. Normalmente se trata de un todo ideal que se extiende rodeándose de vacío, hasta perder la forma de modo que no parece un sólido ocupando un lugar en el mundo natural, sino obras inmutables, resistentes al tiempo y sus contingencias.

A pesar del amor que sentía Brancusi por la solidez, ésta se difumina en unas obras que transmiten reposo, sueño y ensimismamiento, pero también, finura ligereza exigüidad,

⁴⁵⁰ Hughes, R. (2000): op.cit., nota 330. p. 229. *Cap. 6. La visión del vacío.*

vacío. En definitiva, el flujo hacia arriba a través del espacio, de modo que revelan una refulgencia sorda y sedosa, un brillo delgado que enfatiza los perfiles pero disuelve los contornos de su propia masa en un centelleo de reflejos.

Con ello, queremos decir que la teosofía de Brancusi hizo de su escultura un intento de ascender por encima del mundo material, dominarlo usando su contenido como abstracciones. Para Brancusi la piedra estaba tan llena de significado como cualquier otra cosa que uno quisiera hacerla representar. *"En Japón enseguida hubieran comprendido su postura, pues allí había todo un contexto cultural derivado del budismo favorable a esa concepción: y de hecho no fue un europeo, sino un norteamericano de origen japonés, llamado Isamu Noguchi, quien, tras algunos años de aprendizaje en el estudio parisino de Brancusi, llegó a convertirle en el poeta más refinado de la piedra y sus excelencias dentro del campo de la escultura ya avanzado el siglo XX, perfeccionando una combinación más realizada entre el ideal japonés de wabi –"la naturalidad esencial", la correcta articulación de las cosas en el mundo- y las empresas específicas del modernismo"* (Hughes, 2000)⁴⁵¹

El historiador no logra captar por completo la esencia de la obra de Brancusi, no obstante, es a través de ellos que leemos como lo más significativo de Brancusi *"es que estuviera obsesionado toda su vida por lo que él llamaba "esencia del vuelo". Pero es extraordinario que lograra expresar el impulso ascensional utilizando el arquetipo mismo de la gravedad, la materia por excelencia: la piedra. Casi podría decirse que realizó una transmutación de la "materia", o con mayor precisión, que ejecutó una coincidentia oppositorum, pues en*

⁴⁵¹ Hughes, R. (2000): op.cit., nota 330. p. 230. *Cap. 6. La visión del vacío.*

el mismo objeto coinciden "materia" y "vuelo", la gravedad y su negación." (Eliade, 2005)⁴⁵².

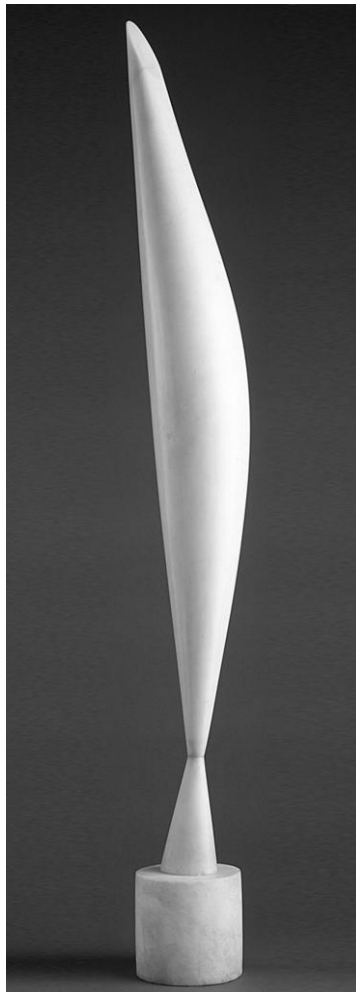


Ilustración 223. Pájaro en el espacio. Brancusi, 1933. Fotografía del artista. MOMA, Nueva York.

Aunque el primitivismo fue una tendencia muy extendida en el arte moderno y los artistas de principio del siglo XX que la siguieron además de Gauguin, Matisse, Modigliani y Brancusi fueron también Picasso, Derain o Kirchner,

⁴⁵² Eliade, M. (2005): El vuelo mágico y otros ensayos. Brancusi y la mitología. Madrid, Siruela, p. 368.

indudablemente dentro del mundo de la escultura, es importante señalar que éstos no concedieron tantísima importancia a la reducción de la materia como lo hicieron los anteriormente nombrados y sobretodo Brancusi. Por ello, terminar este apartado hablando de Constantin Brancusi, es abrir la puerta a los nuevos principios ordenadores del espacio que pronto fueron capitaneados por Picasso y Archipenko por un lado, y los futuristas y constructivistas por otro.

Y, cerrar el párrafo presente sin comentar la importancia que Brancusi atribuía a la percepción de su obra, en especial a la visión en tres dimensiones de sus esculturas, es dejar falto de contenido el particular mundo de este creador. Era tan primordial la disposición de sus obras en el espacio, que *"proporcionaba a John Quinn, su mayor comprador, instrucciones muy detalladas en cuanto a la disposición y rogaba a los galeristas que no pusieran sus obras contra las paredes. Llegó incluso a enviar a su amigo Duchamp a supervisar las dos grandes exposiciones que se hicieron en la Brummer Gallery de Nueva York."* (Brown, 2002)⁴⁵³. En realidad prefería presentar sus obras en su taller, dentro del ambiente que él les había conferido, por ello el **Atelier** de Brancusi es tan importante como su escultura.

Allí era donde, el escultor les proponía distintos ángulos desde los que contemplar su obra, creando así sorprendentes juegos de luz mediante el brusco descubrimiento de un objeto o moviendo un pedestal. El lugar en que disponía cada una de sus obras permitía que sobresalieran la voluptuosidad, el rigor y la vitalidad de cada una de ellas.

⁴⁵³ Brown. E. A. (2002): Constantin Brancusi y la fotografía. Madrid, H Kliczkowski, p. 93.



Ilustración 224. Vista del taller hacia 1922. Fotografía del artista. MOMA, Nueva York.

Brancusi había vivido solo en su taller situado en pleno corazón de Montparnasse, cuya arquitectura muebles y útiles había diseñado él mismo, puesto que el escultor consagró parte de su vida a la invención y realización de objetos abstractos de una pureza perfecta y sin precedentes. Su genio y sensibilidad como artista no le alejó sin embargo de la realidad, *"por encima de todo mi obra tiende al realismo. Busco la realidad interior, oculta, la esencia inherente a las*

cosas en su naturaleza invariable" (citado en Rubercy y Buhan, 1997)⁴⁵⁴, y dedicó media vida a desvelar esa esencia, idea muy cercana al pensamiento filosófico oriental.

Ninguno otro escultor del siglo XX retomó una y otra vez los mismos temas como lo hizo Brancusi, realizando distintas versiones del mismo motivo en bronce pulido, en mármol negro, amarillo o azul y en alabastro. No se trataba de una cuestión de repetir la misma escultura, sino de un modo de avanzar hacia la forma perfecta. Su avance no cesó hasta llegar a formas que alcanzaron una verticalidad y esbeltez totales, momento en que sus piezas se convirtieron en la esencia misma de la espacialidad, condensada en una única forma en el espacio.

Ello explica la desmaterialización de sus piezas que se refractan en el espacio envolvente como una visión que **disuelve las esculturas en variaciones cinéticas**. *"Brancusi colocó las esculturas de bronce en láminas vírgenes de acero para que su eco óptico fluctuase recíprocamente"* (Schneckenburger, 2005)⁴⁵⁵, y el monumento de Tîrgu-Jiu monumentaliza esta tendencia.

Es el factor decisivo del orden que comienza con *la Mesa del silencio* y sus doce asientos gigantescos de piedra que forman un círculo de equilibrio, calma y vacío, continúa con la *Puerta del Beso* que presenta el hueco hacia un plano más elevado de realidad y concluye con su *Columna infinita*, que roza el cielo. Ira Klein ve en esta forma una escalera hacia el

⁴⁵⁴ Rubercy, E. y Buhan, D. (1997): *Constantin Brancusi*. Barcelona, Polígrafa, p. 149.

⁴⁵⁵ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22. Cap. 2. La abstracción y el cambio de espectro del cubismo. Brancusi: ser y forma.

cielo en la que se identifica una cualidad transitoria de metaoperador hacia el cosmos infinito (citado en Klein, 1995)⁴⁵⁶



Ilustración 225. Mesa del silencio. Brancusi, 1937. Tîrgu-Jiu, Rumania.

Con todo, Brancusi lo único que pretendía era "*devolver al mundo de los sentidos el tipo eterno de las formas efímeras*" (Shanes, 1989)⁴⁵⁷ porque "*durante toda mi vida he buscado la esencia del vuelo.*" (Gideon-Welcker, 1958)⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Klein, I. (1991): constantin Brancusi. Natur, Struktur, Skulptur, Architektur. 2 vol. Hamburg. Diss. P.182

⁴⁵⁷ Shanes, E. (1987): **Constantin Brancusi**. Nueva york, Abbeville, p. 321.

⁴⁵⁸ Gideon-Welcker, C. (1958): **Constantin Brancusi**. Verlag, Benno Schwabe & Co, p. 401.



Ilustración 226. Vista del taller, hacia 1923. Fotografía del artista. MOMA, Nueva York.

En definitiva, la forma y la expresión de los volúmenes se llevarán a cabo, a partir de estos artistas, cada vez más al margen de los sistemas tradiciones de masa y volumen, para desembocar en una concepción completamente nueva de las relaciones espaciales.

9.3 Nuevos principios ordenadores del espacio. Un cambio completo.

Picasso nos dejaba claro que el arte debía ser atemporal, *"escultura sin edad. Eso es lo que debe ser. También habría que pintar pintura sin edad. Hay que matar el arte moderno para hacer otro. Dicen que nos gusta lo que se nos parece, ipero mi escultura no se parece en absoluto a mi ídolo! Entonces, ¿qué? ¿Sólo debería gustarle a Brancusi?"* (Zervos, 1932)⁴⁵⁹, y que Brancusi tenía un insigne espíritu creador.

Los pioneros de las vanguardias postularon una estética revolucionaria bajo el signo de la ruptura y la emancipación que estaba ligada, al mismo tiempo, a los más elevados valores sociales utópicos de esperanza. A partir de la Segunda Guerra Mundial, las vanguardias se convirtieron en un ritual tedioso y bastante conservador; no sólo desde el punto de vista del gusto que dominaba por entonces, sino por las más descomedidas estrategias comerciales que rozaban la grosería. Todo ello, hizo que las vanguardias perdieran todo el vigor con el que arrancaron y por supuesto, su emboque radical.

El factor más decisivo para la liquidación de las vanguardias fue que asumieron un principio de racionalidad formal. Esta identificación de los valores racionales y el progreso económico con el arte, les hizo sucumbir. *"Hoy sabemos que la expansión de los poderes técnicos de la industria, significa, al mismo tiempo, la destrucción de los medios ecológicos de subsistencia, que sus consecuencias*

⁴⁵⁹ Zervos, C. (1932): *Pablo Picasso*. París, Cahiers d'art. 1932-1978, 33 vols, p. 347.

sociales no son ni la libertad ni el bienestar; sino el hambre y la miseria, y que la racionalidad social introducida por la maquinización de la vida y la estética cartesiana del arte y la arquitectura modernos ha entrañado igualmente un proceso destructivo de cultura históricas, de potencialidades artísticas y de comunidades tradicionales” (Subirats, 1989)⁴⁶⁰. Subirats nos enseña como el movimiento moderno inmediatamente posterior a las vanguardias, perdió por completo su energía creadora y crítica y, por lo tanto, su capacidad de diseñar ha terminado desembocando en una retórica académica y formalista prolongando, por tanto, la inercia burocrática de las escuelas que se encontraban bajo la desidia intelectual.

“Baudelaire escribió, a propósito del arte moderno, que es la mitad transitorio, efímero y contingente, como lo es el propio significado semántico de la palabra moderno, y la otra mitad eterno. Se dice en este sentido que los ideales artísticos nunca mueren. Pero mueren sus formas en la medida en que se vacían de contenido y de significado. Muere la obra de arte a lo largo de las innúmeras réplicas bajo las que se reproduce y se difunde, se multiplica en el espacio y el tiempo, y pierde su impulso originario” (Subirats, 1989)⁴⁶¹, de este modo el arte posmoderno pretendió mostrar al mundo la necesidad de superar la utopía artística de modernidad sin conservar el espíritu de las vanguardias históricas, pero sí rescatar su sentido crítico e innovador. Así, se posiciona una nueva perspectiva que abre ha una renovada esperanza en el arte contemporáneo.

⁴⁶⁰ Subirats, E. (1989): *El final de las vanguardias*. Barcelona, Anthropos, p. 173.

⁴⁶¹ Subirats, E. (1989): *Ibíd.*

Esta nueva concepción tenía que ser capaz de articular una reflexión crítica sobre nuestro tiempo, que por otro lado, había sustentando ya muchos movimientos supuestamente progresistas, que alabaron la tosquedad formal de sus propias obras, como si ello supusiera el regreso a un mundo arcádico lleno de exotismo. Sin duda, la sociedad de entonces no poseía unos criterios sólidos como base estética, por lo que el único sentimiento era de rechazo interior al virtuosismo del arte que la sociedad exigía a la industria artística. Ciertamente, muchos de los nuevos artistas rebeldes apenas conocían en oficio pero tenían una maestría técnica que confirmaba la autenticidad y espontaneidad idílica de sus obras. Vanguardia no era sinónimo de ruptura con el pasado, si no de revolver lo que hay y mejorarlo, como nos dice Subirats. El propósito final era mejorar la calidad creadora, realizando un cambio completo que no debía matar el arte existente. Así, la escultura comenzó a convertirse en un modo de embutir lo sempiterno a partir de la descomposición formal.

9.3.1 La auténtica ruptura formal.

El reto de las vanguardias se manifiesta en todo su fervor en los primeros quince años del siglo XX, *"la revolución cubista representó la ruptura total con el concepto del espacio definido por los artistas florentinos del siglo XV, apoyado en la perspectiva. La originalidad del cubismo consiste en considerar que, durante la realización del cuadro, el artista se ha desplazado para elegir distintos puntos de vista con la idea de unir en un mismo espacio todas las visiones obtenidas"* (Rovira, 2004)⁴⁶²

⁴⁶² Rovira Sumilla, A. (2004): *Cómo reconocer los estilos*. Barcelona, Parramón, p. 39.

Los fauvistas apenas habían tenido tiempo de escandalizar a los bienpensantes de la Academia, cuando otros artistas estaban ya investigando nuevas áreas de la creación artística. así, todos los que manifestaron inquietudes renovadoras tuvieron que subirse al carro de las experiencias plásticas de vanguardia una vez que éste había rodado ya un buen trecho.

El desorden se erige como protagonista pretendiendo que la visión geométrica de la realidad sea la única verdadera. Los artistas rinden culto a la forma y abordan la fidelidad real bajo aspectos intelectuales más que visuales. No se trataba de un arte de imitación, si no de un arte de concepción que tiende a elevarse hacia la cima de la creación. Las obras parten fundamentalmente de una visión múltiple del objeto que pierde interés iconográfico al someter a las figuras a una especie de análisis exhaustivo y múltiple que los descompone en imágenes parciales.

Por medio de esta descomposición se intenta representar, no ya las tres dimensiones, si no la relación espacio-tiempo otorgando absoluta primacía a la línea y la forma, Juan Gris explica que *"por reacción contra los elementos fugitivos empleados por los impresionistas en sus representaciones tuvimos deseo de buscar en los objetos representados elementos menos inestables: el color, por lo tanto se reduce a un problema de forma"* (Sureda y Guasch, 1993)⁴⁶³ y, ciertamente, *"el cubismo es una reacción mecánica a la fluidez y al sentido orgánico del impresionismo"* (Read, 1994)⁴⁶⁴ y no existe ninguna explicación coherente del mismo convirtiéndose en una estilo puramente instintivo.

⁴⁶³ Sureda, j. y Guasch, A. M. (1987): op.cit., nota 96, p. 82.

⁴⁶⁴ Read, H. (1994): op.cit., nota 439, p. 332.

Para Moraza, la determinación de los límites *"proviene de una huída de los bordes del cuadro, y al mismo tiempo, de una preocupación por los límites. Una huida consecuencia de las contradicciones inherentes al pensar la obra como un espacio igualmente real y autónomo."* (Moraza, 1990)⁴⁶⁵, y así fue como emprendió Alexander Archipenko su particular camino hacia lo que resultaría ser la dirección decisiva para los artistas posteriores.

Archipenko obtuvo la viabilidad práctica para desmaterializar los volúmenes sólidos de la escultura. De hecho, es conocido como el primer escultor que introdujo el hueco propiamente dicho como componente material de una obra. *"En sus figuras de bronce lo sólido y lo vacío, lo de dentro y lo de fuera, fluyen continuamente entre sí. Archipenko describe esto como la modulación del espacio y lo cóncavo. Sus continuas transiciones intangibles desde volúmenes convexos firmemente modelados hasta interiores cóncavos simbolizan esta modulación"* (Giedion, 1981)⁴⁶⁶

Archipenko, realiza obras donde la sinuosidad penetra en el volumen de la masa provocando movimiento, distribuyendo la luz y las sombras que se clarifica en las zonas salientes de las esculturas y se invierte en la cavidad, exigiendo por tanto, una percepción más atenta. Los huecos que incluye en las construcciones a través del cuerpo forman parte esencial en las figuras, consiguiendo de esta manera el cambio de

⁴⁶⁵ Moraza, J. L. (1990): Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo. Gipúzkoa, Varela, p. 184.

⁴⁶⁶ Giedion, S. (1981): El presente Eterno. Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio. Madrid, Alianza, p. 276.

distribución de la luz con una sucesión de espacios llenos y vacíos. Por ello y mediante estas estructuras cóncavas, Archipenko, dio por primera vez al vacío el valor de elemento fundamental en la escultura y su contribución fue la de invertir la relación clásica donde el espacio rodea la obra.

Tuvo dos modos de trabajar el vacío, por una parte mediante la penetración completa en sus esculturas, como sucede en *Mujer Peinándose*, y por otro lado, por medio del ahuecamiento de superficies negativas como en su obra *Cóncavos*, tal y como expone Jack Burnham (Burnham, 1968)⁴⁶⁷.



Ilustración 227. Mujer peinándose. Alexander Archipenko, 1914. Tate Gallery, Londres.

⁴⁶⁷ Burnham, J. (1968): *Beyond modern sculpture*. New York, Braziller, p. 219.

Después de 1920, Alexander Archipenko desvió su atención hacia formas biomorfas con las que perdió la solidez estructural que le caracterizó en las primeras obras. Sus piezas comenzaron parecer objetos decorativos que realizaba con el uso de materiales nada comunes en ese momento para la escultura. No obstante, su aportación en el impulso del hueco como forma en la escultura tuvo una gran relevancia plástica.

A pesar de ello, otros artistas experimentaron cambios desde otro enfoque. El cubismo dejó claro desde el principio que en él se veía implicada tanto la escultura como la pintura. El efecto que producían las pinturas de Braque y de Picasso a partir de 1910, sugieren más un objeto tridimensional que una tela pintada. La cuestión de saber si fue Picasso o Braque el primero en fundir ambos elementos, sigue siendo ociosa, ya que ambos artistas lo abordaron juntos alrededor de 1907, llegando a trabajar juntos en más de una ocasión, por lo que se puede decir como las dos influencias que promovían, se combinaron para formar el nuevo estilo; por un lado el arte primitivo de Picasso y por otro, el arte de Cezánne que mostraba Braque.

Así pues, a raíz de que tanto Picasso como Braque se preocuparan por resolver el problema de relación entre los objetos y el espacio, se produjo una conflagración radical de estilos y surgieron nuevos principios ordenadores del espacio. El mismo Braque lo manifestó claramente: ***"lo que me interesó especialmente y que fue la principal preocupación del cubismo fue la materialización de ese nuevo espacio que sentía"*** (Van de Ven, 1981)⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ Van de Ven, Cornelis (1981): *op.cit., nota 422., p. 207.*

Tanto Braque como Picasso subrayaban el aspecto bidimensional de sus obras, pero insistieron sobre el hecho de que la obra no era solo una imagen, sino un objeto autónomo, donde la importancia de las formas, sobretudo la oval y la circular, a parte de resolver el problema de los ángulos en sus composiciones cubistas, donde todo parece surgir centrifugamente, era una evidencia más de que estos artistas consideraban sus obras como un verdadero objeto y no una simple visión del mundo plástico. *"Los cubistas querían analizar los componentes estables del mundo visual. Como la visión humana no puede percibir claramente la profundidad sino sólo pistas para calcularla, los cubistas rechazaron las ilusiones tridimensionales"* (Szamosi, 1986)⁴⁶⁹

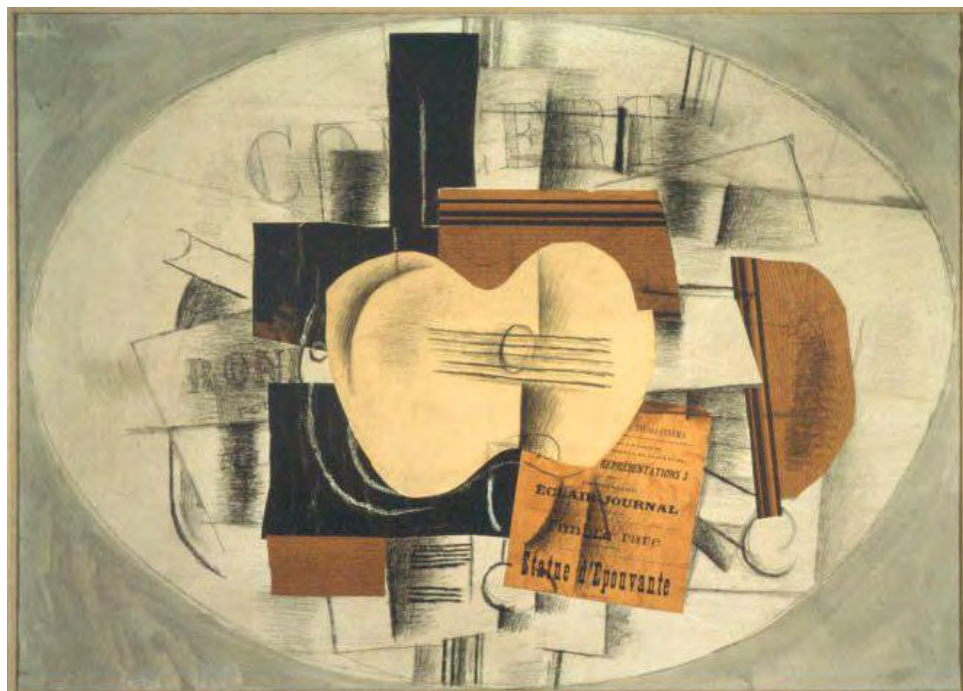


Ilustración 228. La guitarra. Statue d'Épouvante. Georges Braque, 1913. Museo Picasso. París.

⁴⁶⁹ Szamosi, Géza (1986): op.cit., nota 301, p. 207.

Dentro de este enfoque el uso de elementos diversos en sus composiciones como palabras, letras y cifras, primero pintadas y después realizadas con plantillas, sería el primer paso en la inclusión de elementos ajenos a la pintura que más tarde, en 1912, acabaría siendo el papier collé (fragmentos de papel pintado, recortado y pegado sobre el lienzo); esta nueva técnica le permitió introducir el color en sus composiciones sin modificar el espacio creado. Desde entonces el papier collé se enriquece progresivamente: recortes de periódicos, paquetes de tabaco, etiquetas de botellas, etc., y se produce otra importante invención: la experimentación con la materia, introduciendo arena u otros elementos en los pigmentos. De esta forma el Cubismo de esta etapa se caracteriza por un redescubrimiento del aspecto específico de los objetos integrantes de la composición sugiriendo un ambiente, es decir un espacio.

Con este personal estilo Braque había conseguido transmitir a sus obras un nuevo efecto de relieve que en los últimos años de su trayectoria artística es una constantemente profundización de investigación espacial. Los espacios y objetos que representa no son simples motivos pictóricos sino objetos que surgen una y otra vez configurando esas nuevas concepciones de espacio y volumen. A medida que avanza en las distintas versiones que integran cada una de ellas - Estudios, Billares, Pájaros - los elementos del cuadro van creciendo en complejidad.

En este conjunto de obras, Braque experimenta más que nunca la totalidad del espacio en un interior; éste es el auténtico protagonista del cuadro y, junto a él, todos los objetos de trabajo del personal universo del artista: **caballetes, paletas, telas...** Son transformaciones poéticas de su propio taller en París y en Varengeville, ambos contruidos

siguiendo sus propias especificaciones y cuyo espacio interior solía modificar con pantallas o grandes cortinas. Braque tenía objetos muy diversos, desde piedras, trozos de madera o huesos recogidos en los campos o playas, hasta flores y plantas, pero sobre todo, el estudio estaba dominado por sus propias obras.

Solía trabajar largo tiempo en una obra y en varias a la vez; también colocaba cuadros ya terminados y modificaba constantemente su colocación, de tal forma que todos estos elementos interactuaban en el espacio interior del taller, del mismo modo que los objetos lo hacían dentro del espacio pictórico.

Con este nuevo enfoque en su obra, el mayor logro fue sin duda la serie de los *Ateliers*, considerada como el resumen de todas las investigaciones espaciales de su carrera. Los objetos están dispersos en el espacio, que no representa un único punto de vista sino la síntesis de visiones simultáneas. Con esta serie, Braque recupera una gama casi monocromática, al igual que en la primera etapa cubista y se encuentra de nuevo en una profunda investigación del espacio, por lo que el color le disturba. En estas obras el espacio se disuelve los objetos en el interior del taller.

Como Richardson dijo: **"... el *Ateliers* son un microcosmos del universo profesional del pintor, "** (Richardson, 1955)⁴⁷⁰ Estas obras de Braque pueden ser vistas como autorretratos, con el universo cerrado del estudio invadido por un pájaro como símbolo del mundo exterior. En *Atelier II*, por ejemplo,

⁴⁷⁰ Richardson, J. (1955): ***Los talleres de Braque***. Burlington, Vol. XCVII, nº 627, p. 375.

el desorden del estudio está en proceso de cambio con una plétora de objetos reales e inventado formas que metafóricamente se interpenetran. En esta obra el pájaro se teje en un recinto intrincado de bajar líneas verticales, lo que sugiere la pli selon pli (fase en fase), ya que atraviesa a través de los rayos de luz que descienden de la claraboya como los rayos del espectro en Bernini Gloria o El Éxtasis de Santa Teresa.



Ilustración 229. Atelier II. Georges Braque, 1949. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen. Dusseldorf.

Esta preocupación por el espacio llevó a Braque a trabajar las tres dimensiones en unas esculturas donde muestra su admiración por el mundo clásico y la representación de la naturaleza, ya que la mayor parte de las mismas representan formas animales, como peces o caballos. La preocupación espacial reflejada en sus obras pictóricas continúa

íntimamente relacionada con sus obras escultóricas, donde se observa la esquematización pero conservando un fundamento figurativo reconocible a través del tratamiento geométrico de las figuras.



Ilustración 230. Hesperus - Teogonía, Georges Braque, 1939. Galerie Maeght, París.

Sin embargo, en Braque la escultura se limitó a adoptar los cambios propuestos en su pintura, observando que su obra tridimensional continúa con un lenguaje eminentemente pictórico. Este esquematismo es el resultado de la influencia de la escultura primitiva de África y Oceanía, que ya había sido transferida al mundo occidental por parte de escultores como Matisse o Gauguin, y que los cubistas interpretan con un criterio espacial muy escueto, simplificándolas de tal modo que suprimen la sugestión y añaden tensión, dando como resultado unas obras cuyo contenido es eminentemente antropomórfico pero rompiendo la forma tradicional porque Braque, como los artistas más modernos, era anti-renacimiento, la perspectiva le parecía mal porque crea distancia entre el espectador y el objeto cuando el arte debe unirlos para ofrecer la experiencia completa de espacio. Para Braque el aire, estaba más estrechamente vinculado con el alma del artista porque es la base del medio en que se viaja. El aire como el alma es inmaterial e invisible, impregna y no puede ser delimitado (Nalbantian, 1977)⁴⁷¹

Sin duda, la mayor aportación de la escultura cubista fue la desmaterialización de la forma sólida, pues *“el análisis de la forma sólida y su espacio circundante ha dado una nueva dirección o énfasis por el modo en que las formas dentro de las cuales las figuras son abstraídas, se despliegan por primera vez, en la atmósfera que les rodea”* (Golding, 1972)⁴⁷² y que tuvo una mayor referencia en la obra de Picasso, al marcar un cambio de importancia en la escultura cubista de la época, siendo la figura de este artista un elemento clave de la gran revolución que el cubismo planteó para la escultura. En

⁴⁷¹ Nalbantian, S. (1977): El símbolo del alma de Hölderlin a Yeats: A Estudio en la metonimia. N.Y, Columbia University Press, p. 188.

⁴⁷² Golding, J. (1972): *Boccioni's Uniques Forms of Continuity in Space*. London, University of New Castle, p. 585.

une escrito dirigido a Julio González en 1908 Picasso explicaba como *"bastaría recortar los personajes —puesto que los colores no son más que indicaciones de perspectivas de los planos inclinados de un lado o de otro—. Después de reunirlos según las indicaciones suministradas por el color, para hallarnos en presencia de una escultura"* (citado en Amón, 1981)⁴⁷³

Existe una talla en madera de Picasso realizada en torno a 1907, que puede ser considerada casi cubista o protocubista como bien define Read en su libro *La escultura moderna*⁴⁷⁴, que muestra claramente como la escultura ya no estaba sometida a la esclavitud de la reiteración de la figura humana y que como bien explica Picasso, *"el propio material, las formas y las texturas, me proporcionan la clave de la escultura. Con ellas llego a la realidad a través de la metáfora, mis esculturas con metáforas plásticas"* (Picasso, citado en AI.)⁴⁷⁵. Se trata de la brutal *Figura* de aspecto totémico donde se aprecia una talla realizada a golpes que le aporta un carácter desconcertante.

Aunque los objetos africanos, primitivos y preculturales estuvieran al servicio de la primera obra de Picasso, no siempre conservaban su identidad original pues los incorporaba, previa adaptación, a la pintura en caballete. *"No ocurre lo mismo con la Figura, que se halla aislada, sin contexto. No tiene por qué atribuírsele una gran calidad como arte, y su propia singularidad —existen sólo dos piezas de menor tamaño comparables a ella— ha servido para que a menuda se la pase por alto. Puede que no esté acabada, pero*

⁴⁷³ Amón, S. (1981): Picasso escultor. *ABC*, 31/10/1981.

⁴⁷⁴ Read, H. (1994): op.cit., nota 439, p. 332.

⁴⁷⁵ AI (2002): Pablo Picasso. *Artistasindependientes.com*, 05/03/ 2002.

por otra parte quizá no hubiese necesidad de trabajar más en ella, en cuyo caso sí estaría acabada. Sólo parece importar el hecho mismo de realizarla" (Hilton, 1997)⁴⁷⁶, en cualquier caso esta escultura se convierte en una especie de nueva posibilidad para el trabajo en tres dimensiones.



Ilustración 231. Figure. Picasso, 1907. Museo Picasso, París.

⁴⁷⁶ Hilton, T. (1997): *Picasso*. Barcelona, Destino, p. 93.

Esta **Figura** nos brinda pues, la oportunidad de deducir que a través de ella, Picasso llegó a la que si fue su primera obra plenamente cubista, **Cabeza de mujer** de 1909, donde observamos una aplicación directa de los métodos ya desarrollados para pintar objetos tridimensionales, orientada hacia formas que aunque posteriormente conocerían un desarrollo más coherente, es en ella donde ya se aprecian con éxito los objetivos del cubismo, que consistían, según Henry Kahnweiler, en crear "**un andamiaje de planos**" (Kahnweiler, 1949)⁴⁷⁷, consiguiendo que la luz reforzara más que destruir la impresión de estructura sólida.



Ilustración 232. Cabeza de mujer (Fernanda). Picasso, 1909. Museo Picasso, París.

⁴⁷⁷ Kahnweiler, D. H. (1949): *The Sculptures of Picasso*. Londres, Rodney Phillips, p. 354.

Sin embargo, la gran aportación de Picasso a la escultura fueron sus objetos contruidos como ensamblages, es decir, la realización de esculturas a partir de diversos materiales encontrados. *"Picasso lo guardaba todo y recogía cuanto caía en sus manos (cordel, cajas, clavos, objetos viejos...) con la idea de que 'esto alguna vez servirá para algo'. Bricolajero y trapero de talento, es capaz de devolver la vida a objetos cotidianos y caídos en desuso, de metamorfosearlos mediante su genial inventiva"* (Bernadac y Bouchet, 1997)⁴⁷⁸.

Con este tipo de esculturas, la obra tridimensional dejó de ser definitivamente una imitación de los cánones clásicos que aún perduraban en el arte, *"la enseñanza académica de la belleza –decía Picasso- es falsa. Nos han engañado, pero también que ya no podemos encontrar siquiera la sombra de una verdad. Las bellezas del Partenón, las Venus, las ninfas, los narcisos, son mentiras (...)"* (Zervos, 1935)⁴⁷⁹

El primero de estos objetos es la célebre *Guitarra* de 1912, hecha con cartón cortado y doblado, donde los huecos y los vacíos juegan un papel fundamental en su construcción. Según nos cuenta, Edward Quinn en su libro *Picasso y sus objetos* (2002)⁴⁸⁰, la creación de este objeto se vio influenciada por las máscaras africanas que Picasso había visto en el Museo del Trocadero en París. Fascinado por estas máscaras que representaban los ojos con clavijas de madera, en las que la nariz, la boca o la frente se veían constituidas por trozos rectangulares de madera, consiguió procurarse una.

⁴⁷⁸ Bernadac, M. L. y Bouchet, P. (1997): *Picasso. Artista y bohemio*. Barcelona, Ediciones B., p. 68.

⁴⁷⁹ Zervos, C. (1932): op.cit., nota 459, p. 344.

⁴⁸⁰ Quinn, E. (2002): *Picasso y sus objetos*. Madrid, H Kliczkowski-Onlybook, S.L., p. 94.



Ilustración 233. Guitarra. Picasso, 1912. Museo Picasso, París.



Ilustración 234. Máscara Grebo. Anónimo. Liberia.

La influencia del arte africano sobre la obra de Picasso nos indica que Picasso era un hombre abierto al trabajo de otros artistas fuera cual fuera su procedencia o época y, por supuesto, que no era detractor de la idea de préstamo. Cocteau comentaba que **"en París, cuando nos enterábamos de que Picasso iba a venir a vernos, ya fuera a mí, ya a otros artistas, cerrábamos con llave la puerta de la habitación en la que guardábamos las creaciones que teníamos entre manos"** (citado en Quinn, 2002)⁴⁸¹.

Sin embargo, el fin de Picasso no era copiar, sino tratar de ir más allá de lo que ya estaba hecho, y ahí es donde encontramos su huella personal: **"¿qué significa para un pintor eso de pintar al estilo de tal artista o de imitar a tal otro? ¿Qué hay de malo en ello? Más bien es eso justo lo que hay que hacer, hay que intentar continuamente pintar como otros, pero inos resulta imposible!... nos gustaría conseguirlo, lo intentamos, pero nunca nos sale bien, iy es en ese momento, al no conseguir pintar como otros, cuando nos convertimos en nosotros mismos!** (citado en Quinn, 2002)⁴⁸²

Cuando Picasso se introduce en el mundo del assemblage, su propósito no es sólo examinar las distintas posibilidades que facultan los objetos encontrados, sino también experimentar con un nuevo medio artístico que daría a sus esculturas otro sentido: el aire. Desde hacía bastante tiempo cortejaba la idea de realizar una escultura suspendida en el aire. Cuando buscaba la forma de expresar este pensamiento, le inspiró una niña que jugaba en la calle y realizó **Niña saltando a la comba**.

⁴⁸¹ Quinn, E. (2002): op.cit., nota 480, p. 158

⁴⁸² Quinn, E. (2002): Ibíd.



Ilustración 235. Niña saltando a la comba. Picasso, 1950. Museo Nacional de Picasso, París.

Construyó una base rectangular sólida encajada en madera, *"como no pudo hallar en su mina de oro algo con lo que representar la comba, pidió al herrero del pueblo que le hiciera una estructura de hierro semicircular que le serviría tanto de comba como de soporte para la escultura en sí"* (Quinn, 2002)⁴⁸³. Para el resto del cuerpo sus objetos encontrados le van sirviendo de soporte: una cesta de mimbre

⁴⁸³ Quinn, E. (2002): op.cit., nota 480, p. 178

para el cuerpo, cintas para los tirantes, una caja de bombones para la cabeza... *“Asimismo, moldea la curvatura y el perfil de las piernas y calza su creación de modo incongruente: la zapatilla en el pie derecho y la derecha en el izquierdo”* (Quinn, 2002)⁴⁸⁴.

El hecho de trabajar con objetos en lugar del material más tradicional, convertía las obras en esculturas impregnadas de hálito. Un aliento que empuja a Picasso a decir de este nuevo instrumental que *“el propio material y su forma inherente, incluso su superficie, me dan la clave de la escultura total. Tomemos por ejemplo La Grulla, fue una pala que se asemejaba a las plumas de la cola de la grulla la que me dio la idea para hacer escultura. No me hacen falta objetos completos, puedo alcanzar la realidad por medio de la metáfora. Mis esculturas son metáforas plásticas. Sin duda sería más fácil si utilizara los métodos tradicionales, pero trabajando a mi aire, hago que el espectador trabaje a su vez el espíritu, al hacerle seguir una dirección imprevista y redescubrir cosas que había olvidado”* (Quinn, 2002)⁴⁸⁵.

Picasso nos habla de un nuevo concepto de espacio escultórico, sus objetos incompletos se retornan plenos con la metáfora. Ese bosquejo incipiente de vacío que proporciona a sus esculturas, se consuma con la visión del espectador. Picasso nos muestra de un modo directo, que se pueden trabajar esculturas donde lo ausente es tan importante como lo matérico.

⁴⁸⁴ Quinn, E. (2002): op.cit., nota 480, p. 287.

⁴⁸⁵ Quinn, E. (2002): Ibíd.

Picasso después de sus obras tridimensionales de 1910 en las que ya era incipiente la importancia del hueco, abandonó por un tiempo la escultura, y cuando recobró esta labor unos años más tarde, ya lo hizo con construcciones vacías de materia. La realización de esculturas con hierro y alambre forjó en su arte algo completamente nuevo y sin precedentes.

Esta nueva dirección le fue sugerida por su amigo Julio González, con el que coincidió en París desde 1900. Picasso no tenía experiencia con el material del hierro y le pidió a su amigo, herrero por tradición, que le enseñara la técnica necesaria para realizar esculturas de metal. De este modo, entre 1930 y 1932, Picasso realizó al menos cincuenta esculturas de hierro, todas ellas de estilos variados, pero con innovaciones originales que constituirían prototipos para la futura evolución de la escultura en general.

"Trozos de chatarra, muelles, tapas de cacerola, cedazos, tornillos y tuercas elegidos cuidadosamente en los montones de basura podían tomar misteriosamente su lugar en esas construcciones. De manera ingeniosa y convincente iban adquiriendo vida con una nueva personalidad. Los vestigios de su origen permanecían visibles, testigos de la transformación que el mago había llevado a cabo: un desafío a la identidad de cualquier cosa y de todas las cosas." (Penrose, 1958)⁴⁸⁶, este procedimiento da lugar a un nuevo tipo de construcción escultórica, que aunque parecida a la que realizan los constructivistas rusos, nada tiene que ver por el carácter deliberado de impersonalidad que llevan éstas y, las relaciones espaciales que creaba Picasso tan abstractas, hasta tal punto

⁴⁸⁶ Penrose, R. (1958): *Picasso: His life and work*. Londres, Gollanez. P. 241.

de que con frecuencia se aproximaban, sin pretenderlo, a modelos científicos de fórmulas algebraicas.

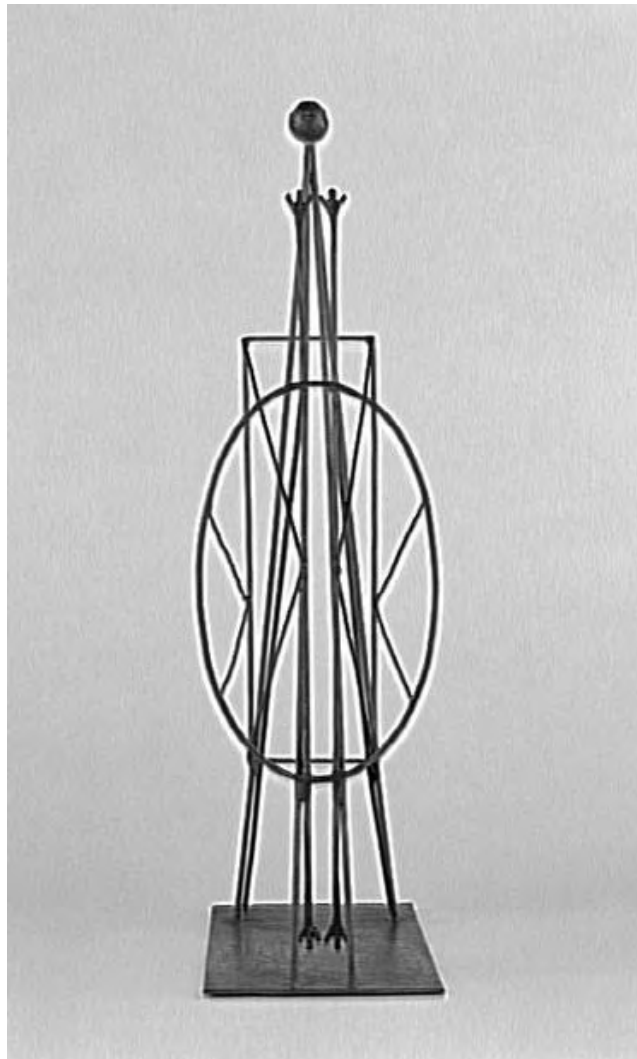


Ilustración 236. Figure. Picasso, 1928. Museo Nacional de Picasso, París.

Por otro lado, el juego que mantiene Picasso con los espacios y los vacíos, poseen otros atributos emocionales muy definidos. Son figuras de hierro, siniestras, misteriosas y por supuesto, humorísticas. Poseen esa clase de magia que asociamos a las sociedades primitivas, y lejos de ser

irrelevantes parecen responder a una necesidad antigua, que como hombre acarreaba Picasso.



Ilustración 237. L'arrosoir fleuri. Picasso, 1951-1953. Museo Nacional de Picasso, París.

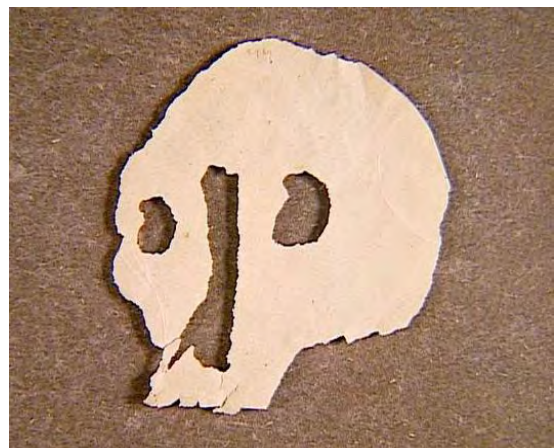


Ilustración 238. Tête de mort. Picasso, 1943. Museo Nacional de Picasso, París.

Durante esta época, Picasso además sucintó otras innovaciones. Una de ellas, aunque de corta vida, es los suficientemente notable como para nombrarla; se trata de las estatuas de palo que Picasso talló en 1931 a partir de maderas alargadas y que luego fundió en bronce. Tal vez no tuvieran mayor interés, si no fuera porque quince años más tarde influyó a Giacometti, pero con un sentido diferente. Picasso les infunde ese punto entre fascinador y mágico, que Giacometti ya no tiene.



Ilustración 239. Femme debout. Picasso, 1930. Museo Nacional de Picasso. París.



Ilustración 240. Mujer desnuda. Giacometti, 1954. Museo Nacional de Arte Moderno, París.

Otra de sus innovaciones fue la idea de definir un espacio mediante perfiles de alambre, algo así como un dibujo en el aire, como ya había plasmado en sus dibujos. Picasso afirmaba: *"es que admiro mucho los mapas celestes. Me parecen hermosos prescindiendo de su significado. Entonces, un buen día me puse a trazar gran número de puntos reunidos por líneas y manchas que parecían suspendidas en el cielo."*

Tenía la idea de servirme de ellas en mis composiciones.
"(Picasso, 1973)⁴⁸⁷

Dentro de este interés por la cartografía celeste como fuente de inspiración artística, se debe subrayar el tema del artista enajenado, que ya había aparecido en Van Gogh y que en la creación picasiana se cristaliza en la obsesión que mantuvo con este tema y que concretó en el monumento a Apollinaire *"viejo y entrañable amigo."* (Calvo Serraller, 2004)⁴⁸⁸, como ya hemos descrito anteriormente en este estudio (p. 27), y que del mismo modo, podemos observar en la ilustración que realizó para la revista *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, de Balzac, *"en el que el genial pintor Frenhofer acaba enloquecido creyendo ver lo invisible. La más perfecta representación de un desnudo femenino transformada en una maraña inextricable de líneas, una suerte de primer cuadro abstracto"* (Calvo Serraller, 2004)⁴⁸⁹.



Ilustración 241. Le peintre et son modèle. Picasso, 1927. De la serie de dibujos que realizó para ilustrar Le chef-d'oeuvre inconnu, de Balzac. Colección particular.

⁴⁸⁷ Picasso, P. (1973): Picasso: pintura y realidad: textos, entrevistas y declaraciones. Montevideo, Juan Fló, p. 376.

⁴⁸⁸ Calvo Serraller, F. (2004): op.cit., nota 17, p. 26

⁴⁸⁹ Calvo Serraller, F. (2004): Ibíd.

Sin embargo, como bien nos señala Calvo Serraller, el caos, la nada, el vacío, la locura, era para Picasso caer en la ausencia total de contenido, la pérdida de la figura, la pura divagación, lo abstracto.(Calvo Serraller, 2004)⁴⁹⁰ Y Picasso necesitaba de la realidad para crear, en realidad se alejaba de aquellos que habían fundamentado científicamente al cubismo, que ya se había convertido en una academia formal.

En este sentido, hay una declaración de Picasso a Mario Zayas en 1923 donde le revela: *"Con frecuencia la preocupación de investigar ha hecho que se extraviara la pintura, y que el artista se perdiera en elucubraciones mentales. Quizás sea éste el defecto principal del arte moderno. El espíritu de investigación ha envenenado a los que no comprendieron bien todos los elementos positivos y decisivos del arte moderno y les hizo tratar de pintar lo invisible y, por consiguiente, lo que no se puede pintar"* (Picasso, 1944)⁴⁹¹. En cualquier caso, al margen de que estas declaraciones puedan parecer anecdóticas, lo cierto es que Picasso y la práctica totalidad de los vanguardistas españoles de la época, no pararon de reprochar a otros artistas, como Juan Gris, la exagerada especulación abstracta y la pretensión de "pintar lo invisible".

Por otra parte, la derivación que lleva a Picasso de los dibujos espaciales a las esculturas en hierro, requirieron de la destreza de Julio González, en el que lo abstracto, lo invisible y lo meramente especulativo fueron algo más que tentaciones.

⁴⁹⁰ Calvo Serraller, F. (2004): op.cit., nota 17, p. 26

⁴⁹¹ Picasso, P. (1944): *Picasso. Poemas y declaraciones*. México, Darro y Genil, p. 176.

El salto dado conjuntamente por Picasso y González para emplear el hierro como herramienta capaz de construir un nuevo espacio escultórico (Calvo Serraller, 2004)⁴⁹² y, el hecho mismo de pensar en un material humilde y desacreditado hizo que Julio González, que hasta la cincuentena no encontraría su chispa creativa, hallara la posibilidad de sublimar su viejo oficio de herrero y al mismo tiempo, proyectar con el hierro un nuevo método de dibujar en el espacio, *"como en la inquietud de la noche, las estrellas nos indican los puntos de esperanza en el cielo, esta flecha inmóvil (de catedral) nos indica también un número infinito. Son estos puntos en el infinito los que han desempeñado el papel de precursores de este arte nuevo: dibujar en el espacio"* (Withers, 1978)⁴⁹³. De este modo, Julio González crea la bases de lo que va a ser una nueva escultura, la del espacio como forma.

El espacio para Julio González es *"materia en el mismo sentido en que lo es el hierro"* (Pérez Alfonseca, 1934)⁴⁹⁴, es decir forma. Sus esculturas resultan, sobretodo en su periodo final, insusceptibles de identificación, por más que el propio artista vea en ellos a un personaje concreto. En realidad, lo que realmente importa de la obra de González es *"la forma que presenta a nuestra vista, una forma que vive en su sola plasticidad, un ser nuevo que tiene, sin embargo, la edad del mundo"* (Pérez Alfonseca, 1934)⁴⁹⁵.

En la trayectoria del artista se pueden ver dos direcciones en su evolución como artista. Por un lado, *"hacia 1930, de*

⁴⁹² Calvo Serraller, F. (2004): op.cit., nota 17, p. 26.

⁴⁹³ Withers, J. (1978): *Julio González. Sculpture in iron*. Nueva York. New York University Press, 273.

⁴⁹⁴ Pérez Alfonseca, R. (1934): Julio González. Escultura en hierro y espacio forjados. Madrid, 138.

⁴⁹⁵ Pérez Alfonseca, R. (1934): *Ibíd.*

abstracción más y más creciente, de construcción en y con el espacio, y otra hacia 1937 que se caracteriza por una indagación no sobre los planos sino los volúmenes y las masas compactas” (Descargues, 1971)⁴⁹⁶. Y el mejor ejemplo lo vemos en las variaciones realizadas con *La Montserrat*, ya que González se había concentrado en la investigación del relieve desde una perspectiva formalmente cubista, quizás mitigada por las dificultades técnicas de trabajar activamente la plancha metálica.



Ilustración 242. Cabeza de Montserrat gritando. Julio González, 1942. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Ilustración 243. Máscara de Montserrat gritando. Julio González, 1936-39. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁴⁹⁶ Descargues, P. (1971): *Julio González*. París, Musée de Poche. Comentario recogido de la hermana de Julio González, Pilar, p. 76-87.

Durante los años treinta se perfila en la obra de González el imperativo conceptual de dominar el espacio, pasando de los inicios lineales al cruce de volúmenes y masas posteriores, pero sin alejarse de su análisis espacial de las formas y sin pretensiones intelectuales, como les sucedía a sus contemporáneos cubistas.

El espacio para el cubismo era una propuesta cardinal que marcó la gran revolución estética del arte. El espacio plástico, la percepción del espacio y por supuesto, el espacio figurativo era para los cubistas una totalidad expresiva que no podía disociarse de la experiencia sensible personal.

Cezánne ya lo había insinuado primeramente: la construcción espacial es el resultado de la intervención de la conciencia y el sentimiento (Yvars, 2009)⁴⁹⁷ y por lo tanto, no nos debe sorprender, que la definición del espacio alcance a ser el vector esencial en las preocupaciones constructivas de Julio González, cuando llegó la hora de poner en práctica sus percepciones sensibles.

Y Heidegger, en un insospechado texto, capta la médula de la cuestión trazando un puente hacia la dimensión aérea de las esculturas de Julio González, sugiriendo: ***"Las observaciones sobre el Arte, el Espacio, la intermundaneidad de ambos, son aún interrogantes, aunque se expresen en forma de aseveraciones. Se limitan al arte plástico e intrínsecamente a la escultura. Los productos de la plástica son Cuerpos. Su masa, constituida por distintos materiales, se realiza bajo múltiples configuraciones. La configuración acaece***

⁴⁹⁷ Yvars, J. F. (2009): **Julio González**. Catálogo razonado del MNCRS. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, p. 48.

dentro de una delimitación como un Dentro y Fuera limitados. De este modo entra el Espacio en juego... Será habitado por una obra plástica, moldeado como un volumen cerrado, perforado, vacío. Hechos quizás bien conocidos, y no obstante, enigmáticos" (Heidegger citado en Construir, habitar, pensar de Generalitat Valenciana de su original *Der Ursprung des Kunstwerkes*)⁴⁹⁸.

Por otro lado, se ha especulado mucho sobre el procedimiento artesanal de González, lo que llamaríamos disciplina de taller o trabajo de oficio, en contraposición con el modo de trabajar de Picasso, más directo e intuitivo. Ciertamente, Julio González preparaba cuidadosamente a través de bocetos y dibujos la opción a representar que más tarde dejaba actuar en el espacio en una demostración de reciprocidad formal. En realidad, el único ejemplo indiscutible de esta colaboración es *Femme au jardin*, siendo el mejor confidente objetivo de este proceso el escultor David Smith, admirador de los artistas españoles de la época.

Smith nos relata que *"la colaboración no supuso cambios esenciales en el estilo de los dos artistas [...] pero Picasso alentó a González a continuar y llevar adelante su trabajo [...] González abandonó algunos de los esquemas de su actividad artesana y empezó a desarrollar técnicamente un acercamiento despreocupado hacia fines conceptuales. Artesanía y forja se aunaron, se sumergieron en la noción de*

⁴⁹⁸ VV.AA. (2008): Construir, habitar, pensar: perspectivas del arte y la arquitectura contemporáneas. Valencia, Generalitat Valenciana. Original de Heidegger, M. (1967): *Der Ursprung des Kunstwerkes*. California, Reclam, p. 220.

escultura. El fin estético no dependía del modo de conseguirlo”
(Smith, 1956)⁴⁹⁹



Ilustración 244. Femme au jardin. Picasso y Julio González. 1932. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid.

⁴⁹⁹ Smith, D. (1956): *González: first master of the torch*. Nueva York, Arts News, p. 211.

Con esta colaboración artística, Picasso asimila la destreza imprescindible para dibujar con el hierro, mientras que Julio González, descubre su vocación auténtica logrando una escultura de vectores lineales y planos, masa y volumen de hierro soldado o forjado que integra el espacio como una forma activa en su despliegue figurativo.



Ilustración 245. Femme se coiffant I. Julio González, 1931. Centro Pompidou, París. Musée national d'art moderne/ Centre de création industrielle.

Sus superficies se transforman en líneas y volúmenes que dan entrada al vacío lo que les añade movimiento y transparencia, en unas esculturas de cada vez mas economía formal que recuperan elementos de deshecho y fragmentos, que aportan a las figuras el propósito reivindicativo de que es digno del arte todo material que sea capaz de doblegarse a las exigencias creativas del artista. Una reflexión, sin duda, que justifica en cierto modo el carácter orgánico de la obra madura de Julio González.

Leo Steinberg en un artículo a propósito de la exposición de González en el MOMA de Nueva York en 1956, recuerda con admiración: ***"Sólo la belleza es el tema de Julio González [...]. El extraño ejemplo de un artista moderno y humanista a la vez. Moderno porque sus formas son vitales, procesos abiertos en el espacio. humano porque el hombre es su tema último, al extremo que cuando su obra parece menos antropomórfica continúa siendo antropocéntrica. Esa suerte de Kinesis que el artista atribuye al hombre se transforma en libertad y energía en sus obras"*** (Steinberg, 1956)⁵⁰⁰.

Encontramos, por otro lado, en las máscaras de González el abandono de la ruptura formal con las convenciones culturalistas mantenidas por entonces. González se independiza con ellas, de los signos plásticos latentes en la época manteniendo la forma oval del rostro, si, pero alterando la simetría axial que alienta aún más el sentido del vacío como resultado de la integración de la materia con el aire. De este modo, la obra insinúa un juego de siluetas, que quizás recuerden a Gargallo, pero que en González carecen de esa intención decorativa.

⁵⁰⁰ Steinberg, L. (1956): ***Julio González***. Arts Magazine, 3/ 1956, 6, 30, p. 52 y siguientes.

En sus obras, como L'*Arlequin* o *Colombine et Pierrot*, aún deja traslucir algunos elementos figurativos como son los rombos de la cuadrícula muy geometrizados, pero donde la dinámica del volumen y la masa se realiza en el hueco, ese espacio abierto que pronto se convertirá en la contribución decisiva de González a la escultura contemporánea. La función de ese hueco, *"hace pensar tal vez en el complejo de interferencias formales características de la época, del tardocubismo llamemos instrumental, pero nos hablan más bien, a mi manera de ver, de la pervivencia de la tradición de la talla directa que julio González admiraba en Brancusi y Derain."* (Yvars, 2009)⁵⁰¹



Ilustración 246. L'Arlequin. Julio González, 1931. Kunsthaus, Zurich.

Pero es con la cabeza llamada *Le Tunnel*, con la González señala el momento inicial de la escultural más creativa y abierta al hueco. A partir de ella, crea una *"serie de obras de creciente percepción lineal y filiforme abiertas al espacio que las transforma en sutiles signos autónomos. Signos, desde*

⁵⁰¹ Yvars, J. F. (2009): op.cit., nota 497, p. 72

luego, de carácter abstracto [...], pero siempre sea de la manera que sea de presencia antropocéntrica. Un haz de formas libres [...], que a partir de ese momento se miden con el espacio para integrarlo en una unidad formal” (Yvars, 2009)⁵⁰².

El propio Julio González nos dice: *“Proyectos y dibujos en el espacio con la ayuda de nuevos métodos, utilizar el espacio y contar con él como si se tratara de un nuevo material... eso es lo que pretendo”* (González, 1968)⁵⁰³, y así es como podemos comprobarlo en sus propias esculturas. En *Femme se coiffant* (Ilstr. 244) de 1931, se revela la impronta orgánica que se pueden observar en las pinturas, pero sobretudo demuestra un primer paso hacia la dimensión espacial que definirá la obra de González. El artista insistía en que se *“se puede dar forma a cualquier cosa que no posee forma concreta: la luz, el color, una idea. Estas formas serán poco más que referencias fantaseadas de la imagen humana. Problemas difíciles de resolver, planteados sencillamente por los planos reinventados a fin de crear una arquitectura nueva”* (González, 1959)⁵⁰⁴.

La crítica comenzó a denominarle el *“plasticista del vacío”* (Raynal, 1934)⁵⁰⁵ y con ello queda claro el efecto que la dinámica forma-vacío produjo en la mirada contemporánea y la seguridad que adquiere la obra del artista que lo expresa afirmando que *“lo importante es que un conjunto de perfecto y acabado equilibrio, de armonía, se logre mediante la unión de*

⁵⁰² Yvars, J. F. (2009): op.cit., nota 497, p. 92.

⁵⁰³ González, R. (1968): Breve fragmento de las anotaciones de Julio González. Madrid, Cuadernos de Arte, p. 247.

⁵⁰⁴ González, R. (1959): *Mon per Julio González*. París, Julio González, p. 7-16.

⁵⁰⁵ Raynal, M. (1934): *L'intransigent*, catálogo razonado Galerie Percier. 8/05/1934, p. 17-24.

materia y espacio, de las formas reales con las formas imaginadas, obtenidas o sugeridas por criterios establecidos o a través de intuiciones nuevas” (González, s.d.)⁵⁰⁶, y son estas formas imaginadas las que invocan una dimensión espacial más allá de la construcción tridimensional proyectando constelaciones plásticas.



Ilustración 247. Femme asissé II. Julio González, 1935. Centro de Arte Moderno Georges Pompidou, Paris

⁵⁰⁶ González, J. (s.d.): *Picasso sculpteur et les cathedrales*. Manuscrito inédito, archivo del IVAM. Fondos Julio González.

La escultura de González no es de ensamblajes ni de metáforas, es de construcción y trabajo directo del metal. De intercambio entre masa y volumen y formas lineales y planas, que adelantan rotundas estructuras poliédricas donde el aire las emancipa en calidad de formas puras. Son obras que señalan el punto de emancipación de la forma y de su **conversión en el espacio, que para González "es una entidad palpable, un factor nuclear de la escultura en proceso"** (Yvars, 2009)⁵⁰⁷.

Estas construcciones de hierro y bronce a partir del año 35 marcan por un lado, las variaciones sobre el material que aún emergen de motivaciones figurativas en las que combina los elementos figurativos con la estructura rígida del hierro y el dinamismo. Son obras que preludian *La Femme au miroir* en la que se asocian diferentes elementos como es la figuración, el esquematismo y una nueva gestualidad formal.

La obsesión constructiva de Julio González durante el último periodo de su vida alcanza un grado de creación, en el que las obras disfrutan de la dinámica de la masa y el volumen, que se afirman en el espacio como un signo artístico autónomo, y una transfiguración de los elementos figurativos en un ejercicio visual de línea y plano, donde la compacta masa de planchas metálicas, reafirma las ligeras formas en el espacio que las culmina. El metal se abre así, a una enriquecedora gama de percepciones que varían según el punto de vista del espectador.

⁵⁰⁷ Yvars, J. F. (2009): op.cit., nota 497, p. 32



Ilustración 248. Daphné. Julio González, 1937. Museo de Arte Moderno Georges Pompidou, Paris.

“Tal vez en los tristes años finales las figuras biomórficas de Julio González nos hablen en una cifrada clave emotiva de su estética revolucionaria que, al propio tiempo, encontrará en el sobrio naturalismo de evocaciones simbolistas de La Montserrat su formulación definitiva. (Aguilera Cerni, 1971)⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ Aguilera Cerni, V (1971): *Julio González. Volumen 14 de Artistas españoles contemporáneos*. Barcelona, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, p. 105.

La lucha perseverante de González por captar las mínimas mutaciones del mundo natural para traducirlas a potentes deformaciones sintácticas, determina el ritmo de intercambio estructural entre masa, volumen y vacío, en un mundo de imaginación y creatividad; de formas abiertas formadas con el humilde material del herrero **que demuestra, una vez más, "la vencida lucidez de un optimista que confía en el arte"** (Yvars, 2009)⁵⁰⁹, pero que deja percibir un directo y poderoso sentimiento de temor, dolor y desesperanza.



Ilustración 249. Hombre cactus. Julio González, 1939. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

⁵⁰⁹ Yvars, J.F. (2009): op.cit., nota 497, p. 132.

9.3.2 El dinamismo de una nueva sensibilidad formal.

Si nos remitimos por un momento a las obras del italiano Medardo Rosso (analizado en el punto 9.1.3. del presente capítulo, p. 270) recordamos que sus obras eran imágenes en el espacio en vez de objetos de tres dimensiones, porque como él mismo definía *"nada en el espacio es material"* (Aracil y Rodríguez, 1983)⁵¹⁰ y precisamente esta ruptura de los límites entre la obra y su entorno es lo que reconocieron los Futuristas.

Destacamos el hecho de que el Cubismo, el Futurismo y el constructivismo fueron movimientos que surgieron a la par pero que, sin embargo, estuvieron opuestos entre sí. Por un lado, los cubistas tacharon de plagiarios a los futuristas y éstos, les calificaron de academicistas enmascarados; mientras que los constructivistas acusaban a ambos movimientos de provocar nuevos engaños. La verdad de sus obras, en todo caso, rompe con las fechas, los enfrentamientos y las diferencias. Todos crearon nuevas formas, experimentaron nuevos procedimientos y propusieron teorías del arte.

A partir de ellos, cabe preguntarse ¿qué es lo importante ahora en el arte?. El vacío, no la materia, si no precisamente aquello que aún sin poderse tocar somos capaces de sentir. Esta intangibilidad espacial es lo que realmente atrajo a estos artistas que intentado atraparlo materialmente, realizaron

⁵¹⁰ Aracil, A y Rodríguez, D. (1983): op.cit., nota 331, p. 342.

esculturas llenas de infinitud y nuevos principios. ***"¡Estos días me obsesiona la escultura! Creo que puedo percibir una renovación completa de este arte momificado"*** (Taylor, 1961)⁵¹¹. El interés de Boccioni por la escultura contribuyó decisivamente a la renovación del arte, influencia que aún hoy en día persiste.

El carácter general del Futurismo fue la originalidad. El cubismo, como hemos visto, fue un desarrollo lógico que no se alejó de la tradición figurativa. En cambio, los futuristas, formularon unos principios que provenían de la tecnología del movimiento de ritmos mecánicos y de los materiales manufacturados. En una carta a su amigo Vico Baer, Boccioni deja muy clara esta distinción: ***"No parece que todo el cubismo esté avanzando con paso unánime; la pintura se mueve poco y seguramente no lo hace siguiendo el camino de una verdadera revolución en la sensibilidad. La escultura de Archipenko ha caído en lo arcaico y en lo bárbaro. Es una solución equivocada. Nuestro propio primitivismo no debería tener nada en común con el de la antigüedad. Nuestro primitivismo es el clímax de la complejidad, mientras que el primitivismo de los antiguos es el murmullo de la sensibilidad"*** (Taylor, 1961)⁵¹²

Esta afirmación permite distinguir que los fundamentos del arte habían de cambiar y, en correspondencia con la nueva ideología, surgieron nuevos materiales, nuevas imágenes y nuevas funciones sociales, que no sólo afectarían a las artes plásticas, sino también a la poesía, la arquitectura e incluso, ***"como método de comprender a toda la sociedad en una***

⁵¹¹ Taylor, C. J. (1961): ***Futurism***. Apéndice B. Nueva York. New York Museum of Modern Art, p. 93.

⁵¹² Taylor, C. J. (1961): op.cit, nota 511, p. 429.

transformación de lo sensible, a la acción política” (Read, 1994)⁵¹³

Nacido como movimiento en Italia en 1909, donde primero encontró su expresión fue en la palabra. El poeta Filippo Tomasso Marinetti fue su creador desde que escribiera el *Manifiesto Futurista*⁵¹⁴ en 1908, donde aclama la máquina como primer icono inspirador de sus ideas. Los futuristas decidieron que la característica distintiva de su movimiento fuera el dinamismo que les proporcionaba lo motorizado, *"afirmamos que la belleza del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con el capot adornado con gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil que ruge, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia"* (Marinetti, 1909)⁵¹⁵.

El apasionamiento que Marinetti expresa en todas y cada uno de los principios de los manifiestos, está en proporción directa con la irritación que le provocaba la carga tradicional del arte italiano, que le mantenía alejado de la creación artística y que deseaba reformar, si bien de un modo un tanto furioso, anhelante e incoherente en el que el arte no podía ser

⁵¹³ Read, H. (1994): op.cit, nota 439. Cap. IV. *Del futurismo al surrealismo*.

⁵¹⁴ El Manifiesto Futurista fue el texto que configuró las bases del movimiento futurista publicado en *Le Figaro* en Francia, 1909. La publicación de este manifiesto supone la inauguración del movimiento futurista y sentaría precedente para otras vanguardias como el Manifiesto surrealista. El manifiesto es una nítida captura de la evolución cultural italiana al comienzo del siglo XX y muestra como parte de la vanguardia intelectual con el paso de los años habría contribuido al nacimiento del fascismo, aunque el futurismo y fascismo están separados en el tiempo, aquel apuntaba ideas como la violencia extrema que este manifiesto contiene, pudo ayudar a explicar por qué el fascismo sería la oportunidad de usar con éxito su estilo y aspecto típicamente nacionalista.

⁵¹⁵ Marinetti, F. T. (1909): Manifiestos y textos futuristas: Primer Manifiesto Futurista. Punto, 4. Barcelona, Cotal S.A., 1978.

sino violencia, crueldad e injusticia: "**deseamos demoler los museos y las bibliotecas, combatir la moralidad y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.**" (Marinetti, 1909) ⁵¹⁶.

De este modo, comenzó el futurismo aprovechando las primeras influencias de la industria y aplicando las nuevas ideas a un nuevo medio de masas, la publicidad. Para ello se rebelaron contra el culto del pasado, las academias, "**porque queremos librar a nuestro país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios**" (Marinetti, 1909) ⁵¹⁷, rechazando de este modo la cultura museística que contemplan como verdaderos cementerios que Marinetti denomina en su Manifiesto, como absurdos mataderos de pintores y escultores (Marinetti, 1909) ⁵¹⁸.

El pasado es el pasado, y su continua contemplación y admiración era malgastar las fuerzas innecesariamente. En vez de ello, proponían proyectar la sensibilidad lejos, en atropelladas efusiones creativas repletas de acción, acorde con el progreso que se estaba viviendo en la sociedad. Así, un año más tarde de la publicación del Primer Manifiesto Futurista, un nuevo grupo formado por Boccioni, Carrá, Russolo, Balla y Severini, firmaban un segundo manifiesto llamado **Técnico**⁵¹⁹ que contenía menos furia y más estética.

En dicho Manifiesto afirmaban que el único valor era la acción porque debían construir el porvenir, volver a entrar

⁵¹⁶ Marinetti, F. T. (1909): *Ibíd*, punto 10.

⁵¹⁷ Marinetti, F. T. (1909): *op.cit.*, nota 515.

⁵¹⁸ Marinetti, F. T. (1909): *Ibíd*.

⁵¹⁹ El **Manifiesto técnico de los pintores futuristas**, fue creado el 8 de marzo de 1910. Según dicho manifiesto, el artista moderno debía liberarse de los modelos y las tradiciones figurativas del pasado, para centrarse únicamente en el mundo contemporáneo, dinámico y en continua evolución. Como temas artísticos proponían la ciudad, los automóviles y la caótica realidad cotidiana.

dentro de la vida ya que *"todo cambia, todo se mueve, todo gira rápidamente. Una figura nunca se queda quieta delante de nosotros, sino que aparece u desaparece incesantemente. Por medio de la persistencia de las imágenes en la retina, las cosas que están en movimiento se multiplican y resultan distorsionadas, sucediéndose unas a otras como vibraciones en el espacio a través del cual pasan"* (Boccioni, 1910)⁵²⁰

Ciertamente, los principios generales que se exponen en este Manifiesto, se aplican tanto a la pintura como a la escultura, donde *"el espacio ya no existe [...] Que el movimiento y la luz destruyen la materialidad del cuerpo"* (Boccioni, 1910)⁵²¹.



Ilustración 250. Caballo + jinete + casa. Umberto Boccioni. Colección Peggy Guggenheim, Venecia.

⁵²⁰ Boccioni y demás pintores futuristas (1910): op.cit., nota 508, p. 387. *Manifiesto técnico de los pintores futuristas*. Barcelona, 1978, Cotal S.A.

⁵²¹ Boccioni y demás pintores futuristas (1910): Ibíd.

Para comprender el significado de la evolución de estas ideas, es significativo indicar que el desarrollo de la cultura italiana durante los años treinta y cuarenta, estaba dominada por el fascismo que relegó e intentó hacer olvidar el papel de los futuristas en la cimentación de un arte nuevo.

Con ello, los futuristas dirigieron su genio creador hacia la búsqueda de nuevos valores artísticos, dando vida a un nuevo alfabeto plástico que se convirtió en un discurso universal que aportó sobretodo a la escultura Umberto Boccioni, *"efectivamente, el dinamismo plástico ha vitalizado la pintura y la escultura, aportando una nueva ley de vida: el movimiento"* (Prampolini, 1932)⁵²²

En consecuencia, los futuristas fragmentan la figura pero a base de elementos lineales que ellos denominan "líneas de fuerza", como una expansión de los cuerpos en el espacio y que el propio Boccioni introduce como idea: *"Nosotros no concebimos el objeto como núcleo (construcción centrípeta) del que parten las formas (líneas-formas-fuerza) que lo definen en el ambiente (construcción centrífuga) y que determinan su carácter esencial"* (Michelli, 1984)⁵²³ De este modo, Boccioni nos siquiera el lirismo de los impresionistas, como sucede con los cubistas. Esta cuestión del objeto inmerso en la atmósfera le vino heredado de Medardo Rosso, y lo sintetizó maravillosamente en su escultura.

⁵²² Prampolini, E. (1932): La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas. Documento 23. La aeropintura, valores espirituales de la plástica futurista. San Sebastián, Arteleku, 1992.

⁵²³ Michelli, M. (1984): Boccioni citado en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, p. 176.



Ilustración 251. Formas únicas de continuidad en el espacio. Boccioni, 1913. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Prampolini describe como ciertas aportaciones futuristas ha llegado partiendo de las *técnicas del dinamismo plástico* de Boccioni, que más tarde desarrollaría en su *Manifiesto técnico de la escultura* ⁵²⁴ ayudando a que los futuristas fueran los creadores de principios como “*la expansión de los cuerpos, formas en el espacio, de la simultaneidad tiempo-espacio y de*

⁵²⁴ Manifiesto técnico de la escultura futurista, publicado el 11 de abril de 1912, fue la primera declaración explícita de las implicaciones escultóricas del cubismo en el futurismo.

la polidimensión en perspectiva [...] De esta manera los resultados alcanzados por la pintura futurista se encuentran actualmente ante un horizonte nuevo e inmenso. Los medios técnicos de expresión (pinceles, colores, lienzo, madera) ya no son capaces de seguir la fuerza de nuestra imaginación: la pintura emigra a la superficie y el cuadro se escapa del marco. La escultura emigra del bloque y de los planos auxiliares.” (Prampolini, 1932)⁵²⁵



Ilustración 252. El puño de Boccioni, líneas de fuerza. Giacomo Balla, 1915. Colección Harry Lewis Winston, The Detroit Institute of Arts, Detroit.

⁵²⁵ Prampolini, E. (1932): op.cit., nota 522, p. 433.

En realidad cuando Boccioni se dedicó a la escultura intentó aplicar estos mismos principios a los objetos tridimensionales. En su Manifiesto Técnico de la Escultura, Boccioni comienza denunciando *"el lamentable barbarismo, la chabacanería y la monótona imitación de la escultura en cualquier país dominada por la ciega y tonta imitación de fórmulas heredadas del pasado. [...] En todas esas manifestaciones de la escultura [...] se perpetúa el mismo error: el artista copia el desnudo y estudia la estatuaria clásica con la convicción ingenua de que podrá hallar un estilo que corresponda a la sensibilidad moderna sin renunciar al concepto tradicional de las formas escultóricas. [...] No puede haber renovación alguna en ningún arte si no se renueva su esencia misma, esto es, la visión y el concepto de la línea y de las masas que forman el arabesco"* (Boccioni, 1950)⁵²⁶

En este manifiesto además, se preconiza la abolición de las estatuas cerradas, *"¿porqué la escultura debiera quedar atrás atada a las leyes que nadie tiene el derecho de imponerle? Damos la vuelta a todo y proclamamos la absoluta y completa abolición de la línea finita y cerramos en ella el ambiente. Proclamamos que el ambiente debe formar parte del bloque plástico, como un mundo en sí mismo y con sus propias leyes, que la cara puede salir de vuestra mesa y que vuestra cabeza puede atravesar la calle, mientras entre una cosa y otra, vuestra lámpara ata con su telaraña el yeso. [...] No puede haber renovación sino utilizando la escultura de ambiente, porque con ella la plástica se desenvolverá prolongándose en el espacio para modelarlo. Entonces desde*

⁵²⁶ Boccioni, U. (1950): *Manifiesto della escultura futurista*. Italia, Edizioni del Cavallino, p. 85.

hoy también la arcilla podrá modelar, la atmósfera que está alrededor de las cosas” (Boccioni, 1950)⁵²⁷.



Ilustración 253. Anti-agraciada (La madre del artista). Boccioni, 1912. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Roma.

Con las esculturas futuristas y en particular, con las de Boccioni y sus leyes expuestas en el Manifiesto, se desarrolló un arte nuevo y sobretodo, se renovó el arte de la escultura. En ellas Boccioni nos muestra las premisas que hacen comprensible la destrucción de los límites del objeto. La idea, manifiestamente determinada en su obra, del espacio como algo unitario e indivisible y de un vacío que se nos muestra perceptible, es cada vez más clara en la concepción escultórica futurista.

⁵²⁷ Boccioni, U. (1950): *ibid.*

El ideal de Boccioni de representar el desarrollo espacial de un modo continuo, es una consecuencia lógica de sus postulados y de la necesidad de crear *“una única forma que reemplazaría el viejo concepto de división por el nuevo concepto de continuidad”* (citado en Krauss, 2002)⁵²⁸. Para Boccioni, la escultura debe dar vida a los objetos mediante un sistema de interpenetración, donde los objetos no existen aisladamente, sino que cortan y dividen el aire que los rodea; Es lo que llamó *“trascendentalismo físico”* y que Medardo Rosso ya había plasmado anteriormente en sus obras.



Ilustración 254. Desarrollo de una botella en el espacio. Boccioni, 1912. Fondo Aristide Maillol, The Museum of Modern Art, Nueva York.

⁵²⁸ Krauss, R. (2002): *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Akal, p. 214.

Trasladar todos los preceptos de su manifiesto a la práctica no era nada fácil. El intento más literal fue una construcción realizada en diversos materiales, que no se ha conservado y que muestra la ***Fusión de una cabeza con una ventana***. La cabeza se encuentra hendida y abierta para admitir un fragmento de un marco de ventana, de madera y cristal, con unos rayos de luz muy sólidos que manan por encima de la cabeza, provoca un efecto general muy confuso.

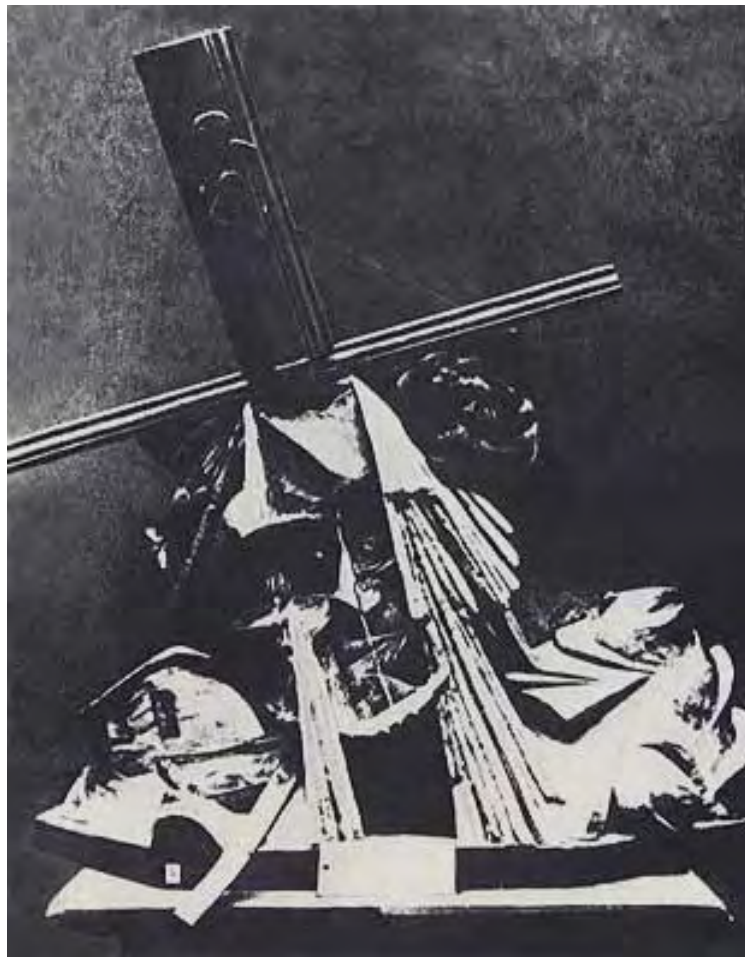


Ilustración 255. Fusione di una testa e di una finestra. Umberto Boccioni, 1911-12. Fotografía obtenida del catálogo de la exposición "Bottega di Poesia" de 1924, realizado por Boccioni.

Taylor, en su monografía sobre el futurismo, describe la escultura de Boccioni como una combinación de la *"masa pesadamente escultórica con unos planos libremente móviles [...], una vívida imagen parece estallar, con vida interior. Su carácter asombroso fusiona formas geométricas con perfiles blandos, pero queda unificado por la incansable vitalidad de la superficie. Muchas de las ideas preferidas de Boccioni hallan ahí su expresión: las formas de las casas lejanas mezcladas con la forma de la cabeza, el extraordinario poder de expresión de la cara, que sonríe, frunce el ceño o está pensativa según como se la mire y según quien sea el observador. Toda la forma física parece envuelta en grandes ritmos"* (Taylor, 1961)⁵²⁹.

Ningún otro escultor futurista tuvo la ambición creativa de Boccioni. Aunque Giacomo Balla experimentó con montajes de diversos materiales, lo materializó obviamente a la manera que lo hizo Boccioni.

Así es como el concepto de escultura dinámica formada desde 1910, en una época en la que los escultores de París aún estaban trabajando a partir de los principios cubistas, creó una indiscutible primacía en el arte. Este principio persistirá en muchos artistas como Marcel Duchamp, que lo aplicó a sus pinturas como *Desnudo bajando una escalera*.

De este modo, el futurismo situará el espacio, no como un vacío que atraviesa la materia, si no como algo unitario e indivisible dotado de dinamismo y con un marco de continuidad en todas sus manifestaciones artísticas.

⁵²⁹ Taylor, c. J. (1961): op.cit., nota 504, p. 386.



Ilustración 256. Desnudo bajando una escalera. Marcel Duchamp, 1912. Philadelphia Museum of Art. Estados Unidos.

La importancia que le dieron a la atmósfera y el entorno creó un espacio de interpenetración que marcó un hito en la historia del arte. No obstante, en Moscú un grupo de artistas estaba consiguiendo aplicar las técnicas de la ingeniería a la realización de la escultura y los objetos, dando un salto más allá en la etereoridad escultórica.

9.3.3 La escultura por arte de construir.

La Rusia Revolucionaria del primer cuarto del siglo XX, fue marco de uno de los más singulares episodios de la vanguardia artística, aunque sus fundamentos ya se habían asentado con firmeza en los años anteriores a 1917. La Revolución de Octubre dio lugar a una situación en la que, por algún tiempo, los artistas modernos tocaron con la mano la oportunidad de su utopía. Un Estado Revolucionario en el que la vanguardia artística podía realizar su programa de transformación del mundo a la medida de un hombre nuevo.

A pesar de que la consolidación de Stalin en el poder acabó con tal espejismo a finales de los años veinte y primero de los treinta, la propia ilusión de su viabilidad actuó como incentivo para los artistas más audaces y sus más radicales planteamientos.

El principal promotor de este nuevo desarrollo artístico fue Vladimir Tatlin, con sus objetos hechos como construcciones que realizó explorando las posibilidades formales que había visto en los relieves cubistas de Picasso, en una visita a su estudio a fines de 1913. La gran diferencia la encontramos, en que los relieves picasianos representan, guitarras, vasos y otros objetos por el estilo, mientras que las construcciones de Tatlin, no tienen ningún motivo de representación, son en realidad las primeras construcciones totalmente abstractas (Gray, 1971)⁵³⁰.

⁵³⁰ Gray, C. (1971): *The Russian Experiment in art: 1863-1922*. Argentina, Thames and Hudson, p. 232.



Ilustración 257. Relieve. Vladimir Tatlin, 1914. Colección privada.

Puede decirse que Tatlin fue el espíritu dirigente de todas estas experiencias constructivas a su regreso de París, sin embargo, como innovador le había precedido Casimir Malévich. Si bien Malévich contribuyó poco al arte de la escultura, si tuvo una influencia trascendental en el arte.

Cuando en occidente se interrumpieron los experimentos generales en el arte debido a la Primera Guerra Mundial, en

Rusia se realizaba una aportación importante en la evolución artística de la mano de Malévich, del que no se conocen con exactitud la fecha a la que pertenecen sus primeras obras abstractas.

En 1915 se inauguró **0.10. La última exposición futurista** que reunía catorce pintores de la vanguardia rusa, pero que en realidad, supuso la presentación del Suprematismo, la nueva corriente concebida por Malévich. El Suprematismo era, además de una tendencia artística, la actitud mental de un hombre que quería expresar la cultura metálica de nuestra época mediante la creación, como venían haciendo los futuristas, cuya atribución culminó con el **Manifiesto del Cubismo al Suprematismo**⁵³¹, que Malévich escribió en 1915, reflejo de la admiración que profesaba a Boccioni y a su Manifiesto de la Escultura

La obra de Malévich se basaba en la geometría y la línea recta como forma elemental que simbolizaba la ascendencia del hombre sobre el caos de la naturaleza. Buscó formas que no intervinieran en la esencia natural y el cuadrado entró a formar parte como elemento básico de su idea, y cuyo principio era el rechazo del mundo de las apariencias del arte anterior. Al contrario que los futuristas, Malévich repudió cualquier matrimonio de conveniencia entre el artista y el ingeniero. Insistía en que el artista y el científico crean modos totalmente diferentes; el artista realiza obras que son eternas, mientras que todo lo que la técnica inventa es transitorio.

⁵³¹ **Manifiesto del Cubismo al Suprematismo**, escrito en San Petersburgo, en 1915. En él se defendía la pura abstracción geométrica como forma idónea para expresar los sentimientos, prescindiendo de la apariencia de los objetos.



Ilustración 258. Sin título. Malévich, 1916. Peggy Guggenheim Collection, Venecia.

Para Malévich, el arte no debía tener utilidad, ni satisfacer necesidades materiales, simplemente tiene que ser espiritual. Por ello, renegó de destinar el arte a la función social y utilitarista que la Revolución de 1917 había impuesto, y lidió a favor de la idea de que el artista debía ser libre ya que el arte es una relevación del subconsciente y el instinto es más infalible que cualquier conciencia. *“Destruir el movimiento caduco del pensamiento que sigue la ley de la casualidad, el buen sentido romo, la lógica simétrica, el vagabundeo entre las sombras azules del simbolismo, y ofrecer la provisión creadora del mundo verdadero de los hombre nuevos”*

(Malévich, 1915)⁵³². Malévich, siempre se preocupó de poner en relieve la naturaleza esencialmente espiritual de su arte para demostrar que no se trataba sin más, de disponer formas regulares en composiciones simples. Su significado era más trascendental porque en realidad, el espacio llenó su arte.

En la exposición de 1915 (citada en la página 401 del presente capítulo), Malévich presentó por primera vez treinta y nueve obras suprematistas, entre ellas *Cuadrado negro*, que colocó como si se tratara de un icono, en un rincón de la sala, proporcionando de este modo una dimensión tridimensional a su obra.



Ilustración 259. 0.10. La última exposición futurista. Sección Suprematista de Malévich, 1915. Petrogrado. Art Museum of Nizhni Novgorod.

⁵³² Malévich, K. (1915): *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*. EE. UU. Courier Dover Publications, 2003, p. 99.

Su obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, fue clasificada por los críticos del momento como un cuadrado vacío. No obstante, el cuadro aún estando henchido de ausencia de objeto alguno, revelaba una carga espiritual muy intensa; la expresión Zen por excelencia: el vacío. Vinculado al espíritu y a la materia al mismo tiempo, es principio de vida y elemento central de la misma. *"El vacío no es solamente el estado supremo hacia el cual se debe tender; concebido él mismo como una sustancia, se discierne dentro de todas las cosas, en el seno mismo de sus sustancias y mutaciones. El vacío mira hacia la plenitud. Permite, en efecto, que todas las cosas plenas alcancen sus verdadera plenitud."* (Cheng, 2005)⁵³³. Siendo esta misma meditación mística, la que emana de la obra de Malévich.

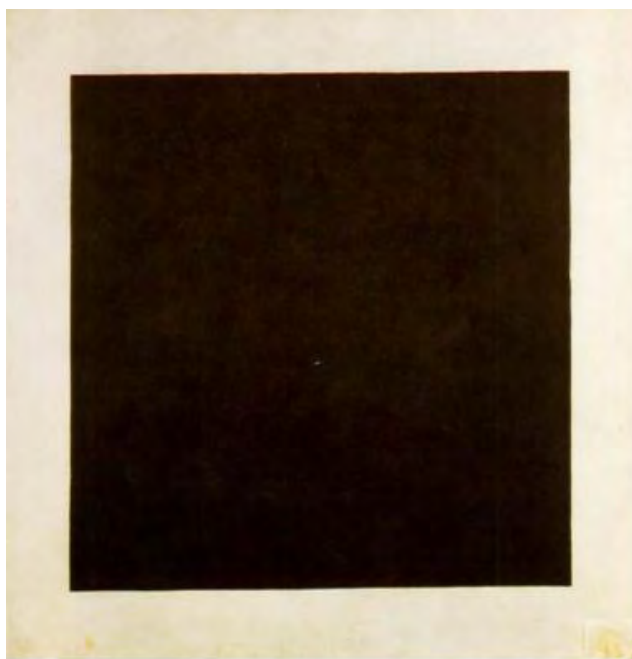


Ilustración 260. Cuadrado negro sobre fondo blanco. Malévich, 1913. Museo Estatal Ruso. Petersburgo.

⁵³³ Cheng, F. (2005): op.cit., nota 103,, p. 84.

La teoría suprematista, elaborada unos años después en 1920, tenía su fundamente en el cuadrado como base del pensamiento abstracto, encontrado en sus trabajos teóricos los epítetos más diversos para definir el cuadrado negro, siendo el más característico el de *forma cero*. ***"Su concisión formal, llevada a la categoría de fórmula, lo convertía en cero, en una forma plástica absoluta; también era la expresión cero del color. El cuadrado negro sobre fondo blanco, encarnaba la idea del todo y de la nada."*** (Goriacheva, 2006)⁵³⁴

El significado *cero* del cuadrado también consistía en que éste era la semilla de todas las posibilidades, la forma básica del Suprematismo, él mismo escribió que ***"el cuadrado suprematista es el primer elemento a partir del cual se construyó el método suprematista"*** (Malévich, 1998)⁵³⁵. A partir de esta teoría, el Suprematismo proclamaba que la manipulación del cuadrado daba origen a las siguientes formas en orden de importancia: círculo y cruz.

Además del negro, había otros dos cuadrados básicos para Malévich: el rojo y el blanco. Su obra ***Cuadrado rojo. Realismo pictórico de una mujer campesina en dos dimensiones***, que también se mostró en la exposición 0.10, acabó convertido en una versión que finalmente se convirtió en manifiesto del Suprematismo: ***Cuadrado blanco sobre fondo blanco***.

⁵³⁴ Goriacheva, T. (2006): *Vanguardias Rusas. Suprematismo y constructivismo: paralelismos y entrecruzamientos*. Catálogo razonado. Madrid. Edita, Fundación Thyssen Bornemisza, p. 37.

⁵³⁵ Malévich, K. (1998): *Obras escogidas en cinco volúmenes*. Moscú, 1995-2004. Sochinenii v tomaj, p. 248.

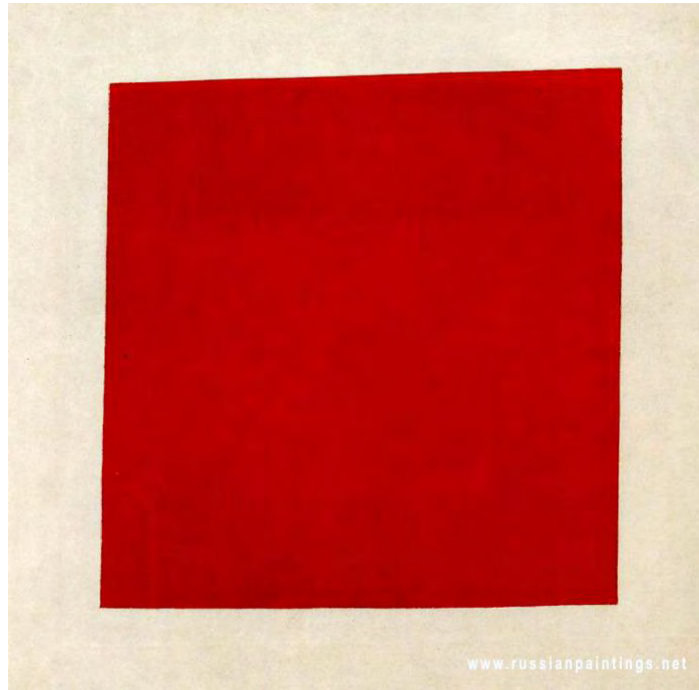


Ilustración 261. Cuadrado rojo. Realismo pictórico de una mujer campesina en dos dimensiones. Malévich, 1915. Colección privada, Galerie Gmurzynska Zug.

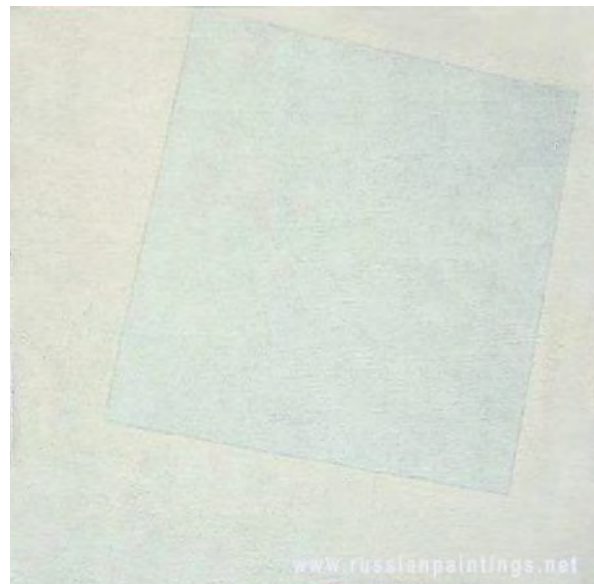


Ilustración 262. Cuadrado blanco sobre fondo blanco. Malévich, 1918. MOMA, con fondos de la señora John Hay Whitney. Nueva York.

Tanto el cuadrado como el círculo y la cruz, cubrían todos los aspectos del Suprematismo y sirvieron como fundamento metodológico a la concepción de la superficie y la idea de la forma absoluta en el espacio absoluto. *"El cuadrado rojo definió el problema de la interrelación entre la forma y el color mientras que el blanco llevó el Suprematismo al concepto de la abstracción pura y señaló su contenido filosófico. El color blanco estaba llamado a expresar el concepto del abismo, de lo infinito del espacio"* (Goriacheva, 2006)⁵³⁶. El mismo Malévich postulaba: *"rompí la pantalla azul de las restricciones del color y llegué al blanco [...] ¡Navegad! Delante de nosotros se extiende el abismo blanco y libre"* (Malévich, 1998)⁵³⁷. Tras la *X Exposición Estatal. Suprematismo y arte no-objetivo* de 1919, Malévich abandonó la pintura y se puso a trabajar en las tesis de su filosofía suprematista, uno de cuyos postulados era la construcción de un mundo no-objetivo.

A diferencia de Malévich, Tatlin no formuló ningún teorema, pero sus obras también se orientaban hacia una dirección muy definida. Sus **Contrarrelieves** no sólo señalaron el camino para la creación de objetos abstractos en tres dimensiones, sino que también contenía un potencial expresivo que era la búsqueda del principio constructivo.

Las primeras construcciones fueron realizadas por Tatlin en 1913, cuando dejó de trabajar en sus composiciones bidimensionales para pasar a la construcción de pequeños objetos tridimensionales realizados con materiales como el cristal, la madera o el metal. La escasez de obras conservadas, se debe a la poca importancia dada al individualismo artístico que hizo, fueran más negligentes con sus propias obras.

⁵³⁶ Goriacheva, T. (2006): op.cit., nota 535, p. 46.

⁵³⁷ Malévich, K. (1998): op.cit., nota 535, p. 406.

En su primer relieve *La Botella*, deja ver la influencia de Picasso sobre su obra. Tatlin pudo ver en los collages de Picasso el uso de todo tipo de materiales hasta entonces considerados de poco o ningún valor, pero para el artista ruso estas obras expresaban *"la realidad mediante materiales que no sabíamos como utilizar y que apreciábamos precisamente, porque sabíamos que su ayuda no nos era indispensable, que no eran los mejores ni los más adecuados"* (citado en Lodder, 1980)⁵³⁸

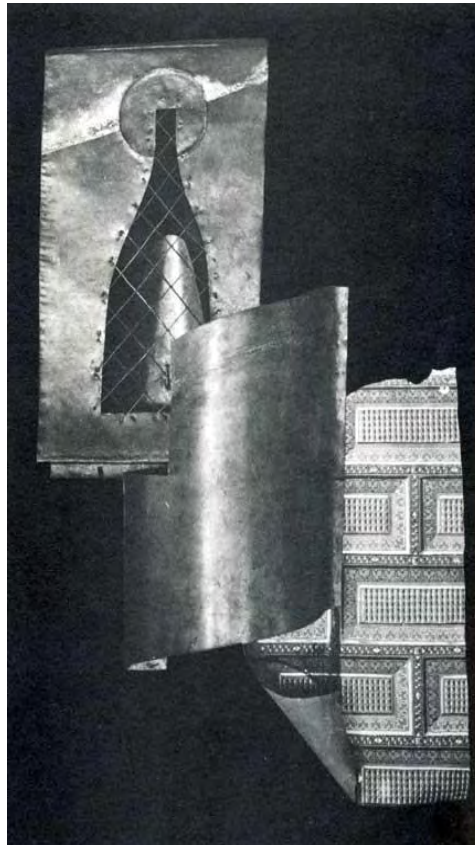


Ilustración 263. Botella (Relieve pictórico). 1913. Paradero desconocido. Fotografía: Colección de D. Sarabyanov, Moscú

⁵³⁸ Lodder, C. (1987): *el constructivismo ruso*. Madrid. Alianza Forma, p. 87.

Hay evidencias de que Tatlin experimentó con un análisis cubista de la forma, al menos en sus dibujos antes de su marcha de Rusia en 1913, pero sin duda alguna, aquello que más influyó en su obra fueron los iconos rusos. No es sorprendente por tanto esta derivación en su obra, puesto que desde su juventud la actividad artística la había desarrollado *"inspirado por los iconos, había empezado a realizar paneles, montando sobre ellos anillas, tornillos, campanas, marcando y atornillando el fondo, pegando cuentas de ábaco, espejos, oropeles y llegando a un balanceo brillante y a una composición sonora [...] Si no hubiese sido por los iconos había seguido absorto entre gotas de agua, esponjas, trapos y acuarelas"* (citado en Lodder, 1987)⁵³⁹.

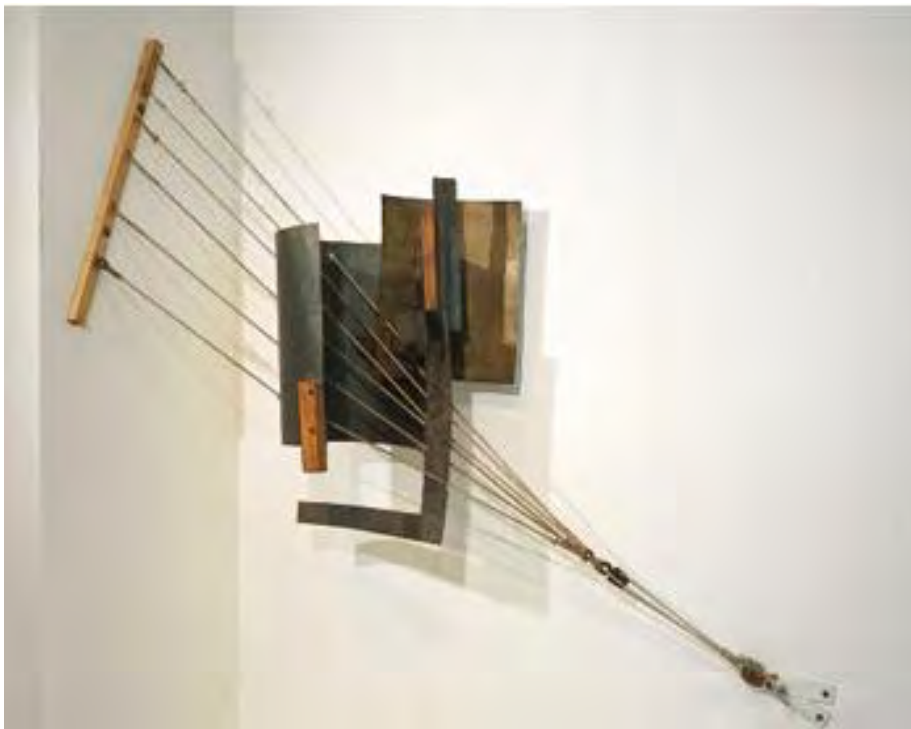


Ilustración 264. Contrarrelieve de esquina. Tatlin, 1914. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

⁵³⁹ Lodder, C. (1980): op.cit., nota 538, p. 40

De este modo, sus relieves explotaban de forma similar las propiedades de los materiales utilizados, sus interrelaciones y las características de sus texturas de superficie. Siendo los materiales utilizados o bien en un estado aproximado a aquél en que se habían encontrado o trabajados de una manera coherente con su estado natural, requiriendo así, la mínima intervención del artista.

No se pueden clasificar sus contrarrelieves de esculturas propiamente dichas, puesto que su desarrollo era a partir de una sensación pictórica. Son por tanto, construcciones pictóricas en el espacio, que finalmente condujeron a Tatlin a lo que llamó Constructivismo.

Estas construcciones, obedecían a algunos de los requerimientos que Boccioni plasmó en su manifiesto, ***“la escultura [...] hace vivir a los objetos mostrando su extensión en el espacio como algo sensible, sistemático y plástico, nadie cree ya que un objeto termina donde comienza [...]. Abramos nuestras figuras y coloquemos el entorno dentro de ellas”*** (Boccioni, 1950)⁵⁴⁰. El hecho de fijar estos soportes en las esquinas de las paredes, tiene además de una función utilitaria, la idea de integrar la pared como parte de la obra desempeñando un papel de plano adicional, y al mismo tiempo jugar con el espacio que deja la esquina como forma espacial de profundidad.

La idea de estas obras quedó proclamada cuando Tatlin comenzó a experimentar con la colocación de sus ***“relieves pintados”*** (citado en Gray, 1971)⁵⁴¹. El objeto de este

⁵⁴⁰ Boccioni, U. (1950): op.cit., nota 519, p. 391.

⁵⁴¹ Gray, C. (1971): op.cit., nota 530, p. 199.

experimento era desarrollar un nuevo tipo de escultura que dispondría en un espacio real sin intención representativa. Para ello, tomó el rincón de los salones como plano de fondo donde colocar sus relieves, consiguiendo de este modo que los planos de las paredes que se cortan desempeñaran una parte esencial en la construcción espacial.

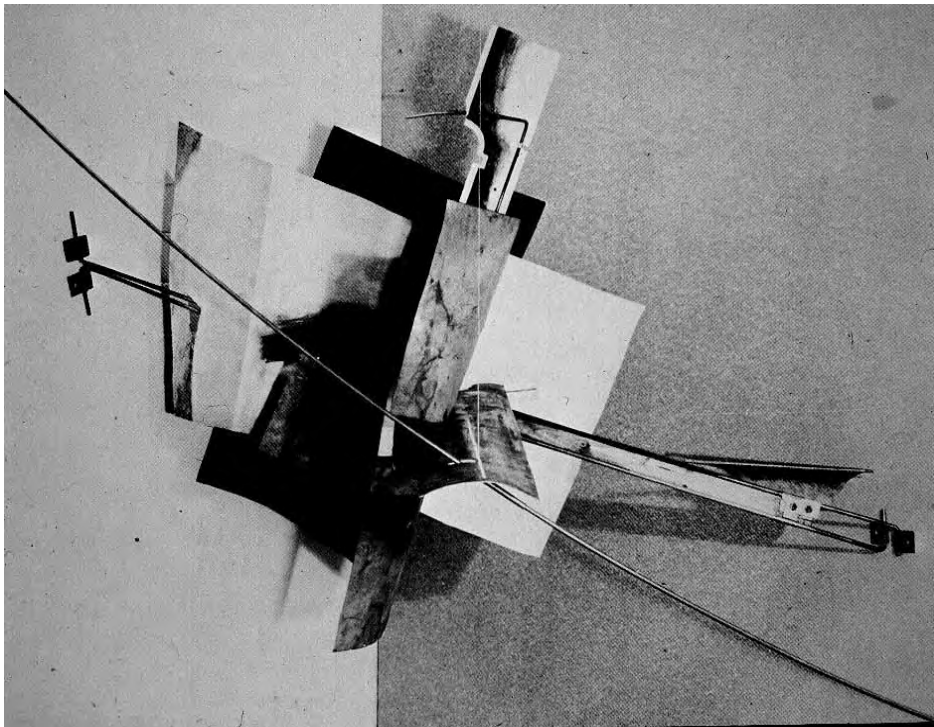


Ilustración 265. Corner relief. Tatlin, 1915. Reconstrucción en 1982. Galería de Jude Annelie, Londres.

Tatlin dejó finalmente los contrarrelieves cuando le fue encargado el proyecto para un monumento a la Revolución. Desde el primer momento rechaza la idea de un monumento figurativo ya que, *“los monumentos ante todo, deben responder a la demanda general de síntesis de diferentes tipos de arte, tal como observamos en estos momentos [...]”. La forma del monumento corresponderá a todas las formas artísticas inventadas en la época presente. En la actual*

posición del arte, estas formas serán evidentemente cubos, cilindros, esferas, conos, segmentos, superficies esféricas, etc.[...] Todos los elementos del monumentos, deber ser aparatos que promuevan la agitación y la propaganda y en segundo lugar, que el monumento debe ser un lugar de intensísimo movimiento. Uno no debe permanecer quieto, de pie o sentado; hay que dejarse llevar mecánicamente arriba, abajo, contra la propia voluntad; frente a uno deben centellear la poderosa y lacónica frase del orador de agitación y más allá de las últimas noticias, decretos, decisiones, de los últimos inventos, una explosión de pensamientos sencillos y claros, creatividad, solamente creatividad” (citado en Lodder, 1980)⁵⁴².

Este dinamismo había de invadir la estructura entera, la función y la actuación del monumento, los aparatos contenidos en ella y a quienes trabajan allí. Nada debía obstaculizar esta apoteosis de actividad.

El proyecto debía estar basado en una síntesis de los logros técnicos de la época y con él conseguir el mejor modo de aplicar las nuevas formas artísticas a la tecnología. Por ejemplo, la radio, la pantalla y la antena, al ser elementos del monumento entraban a ser elementos de la forma.

El insistente dinamismo hizo que Tatlin concibiera la forma final de la obra como una espiral. Considerada por el artista como una forma única, que es a la vez arquitectónica, plástica y pictórica, y por supuesto, capaz de sintetizar las formas particulares de los aparatos técnicos.

⁵⁴² Lodder, C. (1980): op.cit., nota 538, p. 110



Ilustración 266. Monumento a la III Internacional. Tatlin, 1919/20. Proyecto sin ejecución, hay una maqueta en el museo de arte de Estocolmo, Suiza.

El proyecto estaba totalmente elaborado disponiendo de un diseño que proyectaba una estructura construida de acuerdo a los principios arquitectónicos nuevos y reuniendo asimismo, las principales características de la escultura constructivista: el estallido de la masa, el esquema lineal de la estructura, el dinamismo producido por la inclinación de su eje, la rotación de los volúmenes y la espiral, y la utilización de materiales industriales.

Nikolay Punín, crítico contemporáneo de Tatlin, reseñaba: *"La realización de esta forma, la incorporación de la fuerza dinámica, con una grandeza sin precedentes, comparable a la realización de las pirámides de la fuerza estática. Hacemos hincapié en que sólo el cumplimiento de la potencia de la conciencia de muchos proletarios podía lanzar al mundo la idea de este monumento y de esta forma. Debe ser construido por los músculos de ese poder, ya que tenemos ante nosotros la idea, la vida y de expresión clásica en una forma pura y creativa de la alianza internacional de los trabajadores del mundo."* (Punín, 1920)⁵⁴³.

Tatlin planeó que la torre debía alzarse a una altura de 400 metros y atravesar el ancho río Neva, en el centro de Petersburgo, confiando en que la moderna tecnología le ofrecería la posibilidad de construir un edificio de tal envergadura. Sin embargo, todo quedó en la realización de una maqueta de madera de unos seis o siete metros de altura quedando marcado para la posteridad como un símbolo más que como una evidencia.

⁵⁴³ Punín, N. (1920): *The Monument to the Third Internacional*. Petersburg, Publication of the Visual Arts Department NKP, p. 158.

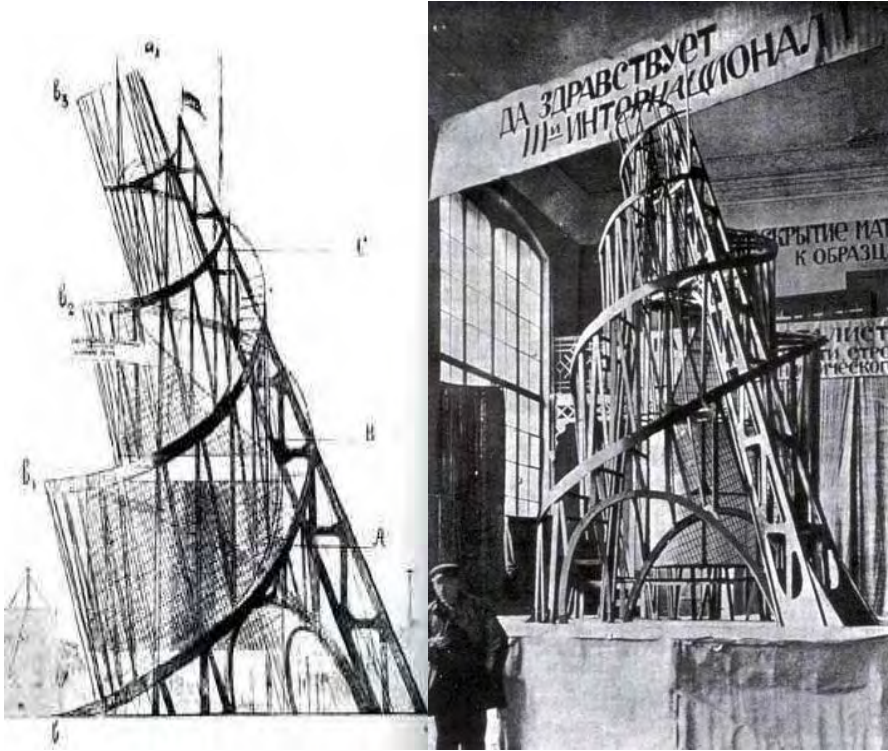


Ilustración 267. Estudio para el monumento a la III Internacional y modelo en madera.

Ante la grandiosa estructura de la torre, muchas fuentes han buscado paralelos artísticos establecidos como la Torre Eiffel que Tatlin visitó en su viaje a París; aunque la torre francesa es perfectamente simétrica en torno a su eje, el monumento de Tatlin copia el estilo de su viga, utilizando grandes cantidades de cruces en diagonal. Por otro lado, el estilo de espiral se muestra en Torre de Babel de Brueghel de 1563 y en la Torre del Trabajo de Rodin. Se podría suponer que Tatlin en busca de un monumento con un tema revolucionario, vio en Francia la fuente de su inspiración, y habida cuenta de que Rodin ya había ejecutado un modelo para el Monumento al Trabajo (1893-4), éste sería una referencia.



Ilustración 268. La torre del trabajo. Rodin, 1893/94. Museo Rodin. París.

Las obras de Boccioni, también tuvieron una gran influencia en la realización del proyecto. De hecho, los dos arcos que conducen fuera del eje central parecen recordar una figura a grandes zancadas como ***Formas únicas de continuidad en el espacio***. Incluso, pudieron ser importantes las estructuras metálicas de las torres petrolíferas que Tatlin

conocía o, los mástiles-esqueleto de los barcos que descubrió en su etapa de marinero. Lo cierto, es que si le influyeron artistas precedentes a él, también Tatlin influyó en los posteriores, como es el caso de Shöffer y su proyecto de *Torre-escultura Cibernética* par Paris.



Ilustración 269. Torre cibernetica. Nicolás Shöffer, 1986. Proyecto para instalar la torre de luz cibernetica, en PARIS-LA DEFENSE. Colección particular.

Para terminar, cabe destacar que la propuesta para el monumento de la Tercera Internacional se estableció con un vacío para las paredes, que representaba de forma concienzuda uno de los postulados del Manifiesto Realista en el que declaran que ***"Renunciamos a la escultura en cuanto masa entendida como elemento escultural. Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido y su fuerza material no dependen de la cantidad de masa. Por ello, reintroducimos en la escultura la línea como dirección y en ésta afirmamos que profundidad es una forma espacial"*** (citado en Michelli, 1984)⁵⁴⁴ Sin embargo, Malévich y Tatlin no estaban solos en este camino hacia la abstracción inmaterial. Rodchenko, El Lissitzky, Gabo, Pevsner o Moholy-Nagy entre otros, aportarían su granito de arena en este tema.

Cuando Picasso emprendió su particular idea de construir jaulas metálicas sobre 1930 para definir el vacío mediante perfiles de alambre y representando una completa negación de los valores tradicionales como la masa y el volumen; subrayamos que Rodchenko en 1920 ya había tenido la misma idea, pero no hay razón alguna para suponer que Picasso conociera las experiencias de Rodchenko, lo que nos invita a pensar que para ambos fueron innovaciones. La diferencia se encuentra en que la obra de Picasso llegó hasta Giacometti y Calder, evolucionando hasta las construcciones de tela de araña de Richard Lippold.

Rodchenko utiliza trozos de chapa para formas elementos circulares que componen estructuras concéntricas. De este modo y con muy poco material, consigue una representación del volumen muy definida que además es reforzada por la suspensión en el aire de estas construcciones.

⁵⁴⁴ Michelli, M. (1984): op.cit., nota 523, p. 191.

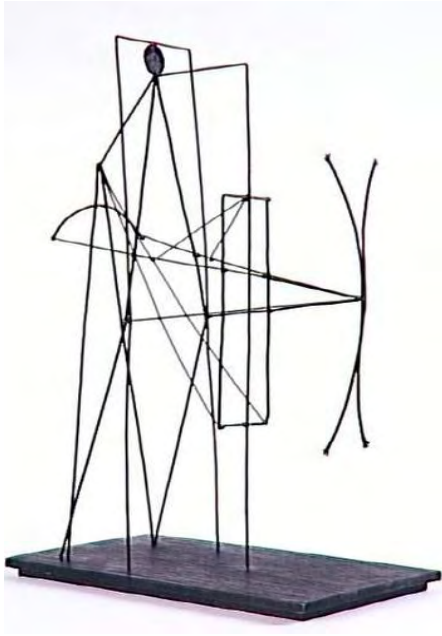


Ilustración 270. Figure. Picasso, 1928. Museo Nacional de Picasso. Paris.



Ilustración 271. Ex Stasis. Richard Lippold, 1988. Está situada frente de la Unión Memorial de Antiguos Alumnos de la Universidad Marquette, que originalmente se muestra en Venecia.

Rodchenko debutó como artista en una exposición titulada *EL almacén*, desempeñando uno de los papeles más importantes en el establecimiento del constructivismo como tendencia opuesta al Suprematismo de Malévich y una profunda admiración a la perseverancia de Tatlin.

En 1919, en la ya mencionada *X Exposición Estatal. Suprematismo y arte no-objetivo*, tras la cual Malévich abandonó la pintura, Rodchenko presentó una serie de esculturas que indicaban la dirección hacia la conceptualización del principio constructivo y un gran interés por el tema de la estructura y la construcción en el espacio.

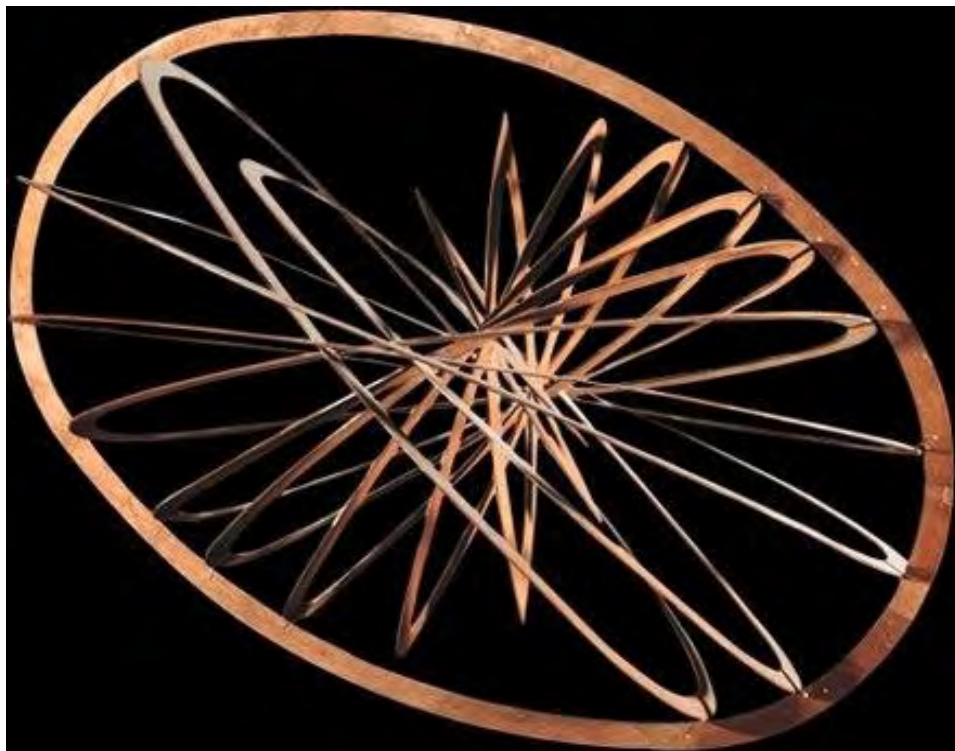


Ilustración 272. Construcción espacial no. 12 Rodchenko, 1920. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

En este período, el pensamiento de Rodchenko aún se movía en la categoría del arte por el arte, *"los objetos murieron ayer. Nosotros vivimos en una creación espiritual abstracta. Somos los creadores del no-objetivismo. Del color como tal. Del tono como tal"* (Rodchenko y Stepánova, 1991)⁵⁴⁵, proclama Rodchenko. Siendo en estos trabajos, y en sus manera de interpretarlos donde se encuentran los cimientos de sus búsquedas posteriores. En 1920, escribía que *"el principio de la nueva existencia de la forma en el espacio y del nuevo espacio dan como resultado los lienzos del período negro, en donde es difícil atrapar qué es el espacio y cómo es, y qué es la forma en él y cómo existe."* (Rodchenko, 2005)⁵⁴⁶.

Es en este momento cuando Rodchenko llega en la esfera de la búsqueda de la pureza formal, a una nueva noción donde asignó a la línea el papel de categoría formal, irrumpiendo en el escenario de la creación proyeccionista con objetivos arquitectónicos. Su idea era buscar la definición estructural dando materialidad al concepto del espacio: *"Toda superficie plana real hay que pintarla, es profeso, d eun solo color, y no trazar en ella otras formas, ya que ella es, en sí misma, una forma. Ninguna superficie puede soportar el peso de otra forma representada sobre ella. Solo puede aceptar otra superficie plana real, o bien otra forma, pero no figurativa [...]* *No tenemos que representar nada, sólo hacer, trabajar el material, construir"* (Rodchenko, 2005)⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ Rodchenko, A. y Stepánova, V.: (1991): *The future is our only goal*. Moscú, Prestel, p. 234

⁵⁴⁶ Rodchenko, A. (2005): Aleksandr Rodchenko: experiments for the future: diaries, essays, letters, and other writings. Michigan, Museo de Arte Moderno, p. 83.

⁵⁴⁷ Rodchenko, A. (2005): *Ibíd.*

Por otra parte en 1920, Naum Gabo y Antoine Pevsner saltaron a la palestra con una exposición y su ***Manifiesto Realista***, en el que exponían sus ideas sobre el constructivismo. Estos hermanos, habían recibido una educación occidental donde entraron en contacto con el cubismo que influyó en sus obras de manera decisiva. La obra de Gabo, ***Cabeza construida nº 2***, realizada en 1916 muestra un símil con la ***Cabeza*** (ilustración 232) de Picasso realizada en 1909; si bien, la obra de Picasso tiene una finalidad naturalista para reforzar el realismo del objeto consolidando así su forma y eliminando las incertidumbres que producían las abstracciones.



Ilustración 273. Cabeza construida nº 2. Naum Gabo, 1916. Ampliación realizada en metal en 1975. Colección del artista.

El objetivo del artista ruso era diferente. Gabo pretendía crear una realidad espacial, y la cabeza nos da la ilusión de la **forma original de este motivo, “incluso expresa un cierto sentimiento, como de melancolía o meditación”** (Read, 1994)⁵⁴⁸. Aunque lo realmente impactante es la disposición y trama de los planos que se encuentran definidos con precisión organizando de un modo rítmico el espacio.

Ciertamente, el espacio es primordial en la obra de Gabo. Tanto él como su hermano Pevsner definían en su Manifiesto que **“Espacio y tiempo han renacido hoy para nosotros. Espacio y tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, se debe edificar el Arte.”** (Citado en Caws, 2001)⁵⁴⁹. Debemos tener en cuenta que para estos dos artistas, la palabra espacio no tiene un sentido de ciencia natural, ni implica idea alguna de trascendentalidad, ni como lugar concreto. En realidad, el espacio de Gabo es aquello que **lo penetra todo y está presente en todas partes, “en pocas palabras, en una escultura constructiva el espacio no es una parte real del espacio universal que rodea al objeto; él mismo es un material, un componente estructural del objeto, hasta el punto de que es capaz de representar un volumen al igual que otro material sólido”** (citado en Albrecht, 1981)⁵⁵⁰.

De este modo la **“concepción espacial de Gabo y Pevsner, sitúa al espacio como un sistema de referencia basado en la percepción con cualidades de continuidad, profundidad y penetración. El espacio empieza a ser considerado, en sí**

⁵⁴⁸ Read, H. (1994): op.cit., nota 439, C. III, p. 386.

⁵⁴⁹ Caws, M. A. (2001): *Manifiesto: a century of isms*. Lincoln, University of Nebraska Press, p. 43.

⁵⁵⁰ Albrecht, H. J. (1981): op.cit., nota 95, p. 96.

mismo, como material escultórico” (Pizarro, 1995)⁵⁵¹. La obra de Naum Gabo, *Construcción en Hueco*, proporciona un enlace con sus investigaciones de la forma, abarcando el espacio de una forma dinámica y con materiales transparentes como el celuloide.



Ilustración 274. Construction in Space with Crystalline Centre. Naum Gabo, 1938-40. Galería Tate de Liverpool.

Por fin habría encontrado el material adecuado que permitía una más pura concentración de la forma en el espacio. La importancia de estos planteamientos constructivos residía en su función de mostrar el interior, el núcleo central

⁵⁵¹ Pizarro, E. (2005): *Materia para un espacio. Antecedentes y nuevas propuestas*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

de los objetos, ya que de esta manera hacía mucho más comprensible su espacio.

Las investigaciones sobre la escultura llevadas a cabo por Gabo y que concluyeron con el hallazgo de este material transparente para la construcción, hizo que el objeto artístico se convirtiera en composiciones puras de líneas y superficies. Moholy-Nagy describe como Gabo *"tiende sobre el armazón plástico de sus figuras como una tela de araña hecha con hilos de nylon que centellean a la luz y transforman el objeto en un irreal dibujo en el espacio. El resultado es una especie de instrumento para la música visual, un resonador del espacio, que transmuta la tridimensionalidad en irradiación."* (Citado en Hofmann, 1960)⁵⁵².

Pevsner posee muchas afinidades con la escultura de su hermano Gabo, sin embargo Antoine terminó concentrándose en la pintura. El hecho de estar junto a su hermano en Noruega los primeros años de la guerra, hizo que las relaciones entre las obras de ambos se afianzaran en una misma línea, puesto que ambos elaboraron los principios básicos de la forma constructiva que había de sobrevivir al impacto del Suprematismo. Sus primeras construcciones repiten por tanto, los experimentos de su hermano, y fue sólo gradualmente, y lejos de su influencia, cuando Pevsner desarrolló su estilo propio.

En Pevsner los elementos de la forma son más lisos y mecánicos lo que hace que sus composiciones tengan un predominio de un eje central vertical, mediante el cual el

⁵⁵² Hofmann, W. (1960): op.cit., nota 364, p. 200.

espectador se ve obligado a situarse en un único punto de vista frontal.

Hacia los años cuarenta, la obra de Pevsner evoluciona modulando superficies construidas mediante un sistema de costillas conectadas, que más tarde inserta en superficies esféricas que denomina ***superficies desarrollables***, formando de este modo recorridos a modo de nichos y celdas difíciles de determinar. Estas formas nunca se ven por separado, como espacios parciales, sino como cuerpos envolventes.

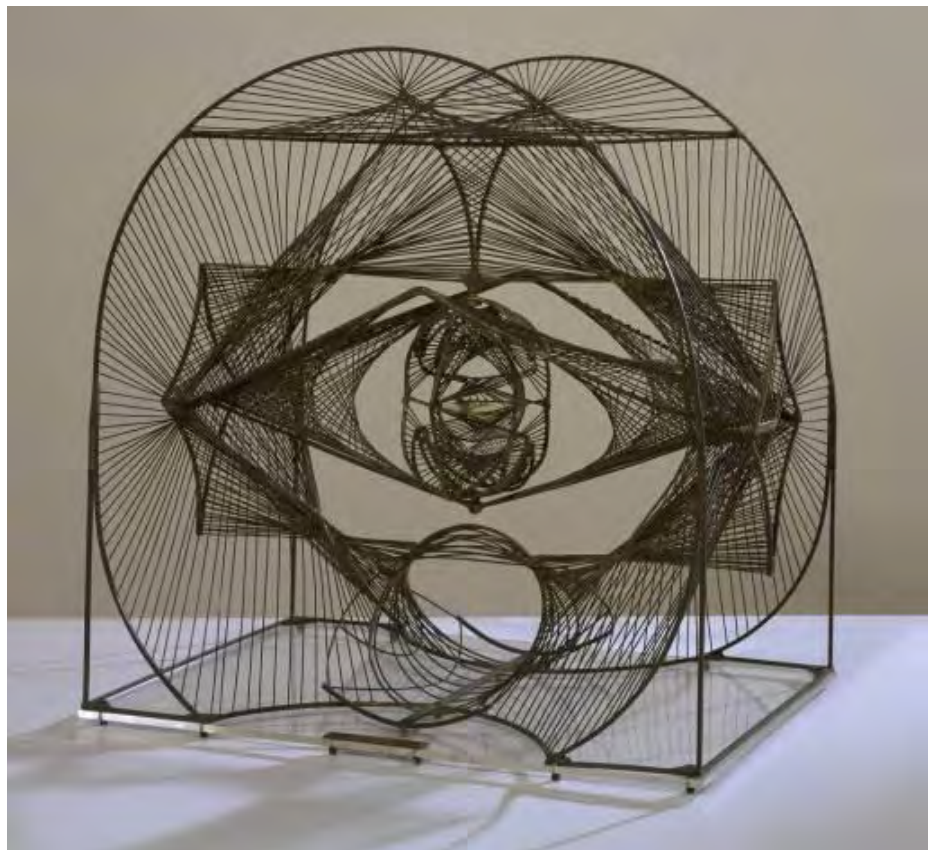


Ilustración 275. Maqueta de un monumento que simboliza la liberación del espíritu. Pevsner, 1952. Galería Tate, Londres.

La obra de Pevsner muestra un pequeño avance respecto a las primeras obras construidas, entre otros motivos, porque se incluyen materiales nuevos como el cristal o el plástico, para expresar un nuevo sentido del espacio, como sucede en su escultura ***Torso*** de 1924.



Ilustración 276. Torso. Antoine Pevsner, 1924-26. Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA.

Aunque ninguno de los dos hermanos se apartó nunca de los principios básicos del constructivismo, tampoco lo abrazaron febrilmente en su totalidad. Estaban convencidos de que lo que estaban haciendo representaba una realidad. Para ambos, *“el arte posee un valor absoluto e independiente... como una de las expresiones indispensables de la experiencia humana y como un importante medio de comunicación”* (citado en Caws, 2001)⁵⁵³

Por otro lado, EL Lissitzky que apoyaba incondicionalmente a Malévich y el Suprematismo, proclamó su propio inventó, el *Proun*, que constituía su propia interpretación del sistema suprematista al modo de una nueva fase del pensamiento creador. En ellos fusionó la superficie plana con las leyes de edificación constructivista de la forma en el espacio, utilizando los medios de la arquitectura que él conocía muy bien. Empleó los elementos básicos del pensamiento arquitectónico, como la masa, el peso, el espacio y el ritmo, haciéndolos estéticos y privándolos de la función utilitaria propia de un proyecto arquitectónico.

“El propio nombre Proun (acrónimo de Proekt utverzhdnenia novogo, es decir, Proyecto para la afirmación de lo nuevo) y estas obras muestran con suficiente claridad su programa estético. Lissitzky concibió los Proun como una fórmula de desarrollo del Suprematismo en el espacio, como un sistema universal, que ponía cimientos de la proyección arquitectónica contemporánea” (Goriacheva, 2006)⁵⁵⁴

⁵⁵³ Caws, M. A. (2001): op.cit., nota 549, p. 124.

⁵⁵⁴ Goriacheva, T. (2006): op.cit., nota 534, p. 46.



Ilustración 277. Proun nº 43. El Lissitzky, 1922. Galleria Estatal Tretyakov, Moscú.

A mediados de los años veinte, Lissitzky se convirtió en una de las figuras clave del constructivismo europeo, ignorando el trasfondo filosófico del Suprematismo y extrayendo de él el principio constructivista, **"el constructivismo lo crearon dos grupos: el Obmoju y el Unovis. El primer grupo trabajaba en el material y en el espacio, el segundo, en el material y en la superficie plana. Ambos buscaban llegar al mismo resultado: la creación de objetos reales y de arquitectura"**, escribió. (citado en Lissitzky-

Küppers, 1968)⁵⁵⁵. De lo que habla Lissitzky, es de una estética de la superficie geométrica, distinguiendo dos de los logros más importantes del Suprematismo al desarrollo del arte contemporáneo, la creación de un sistema de signos de las superficies geométricas planas, que se convirtió en la base de la construcción posterior en el espacio; y, el criterio estético del arte por el arte.

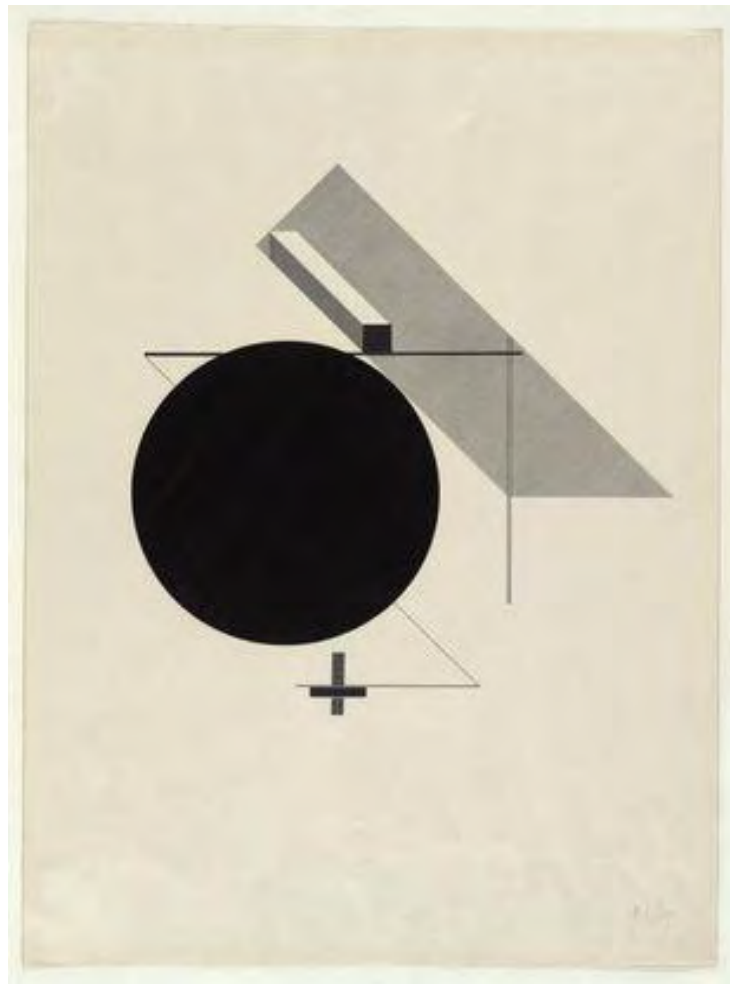


Ilustración 278. Sin título de Proun. El Lissitzky, 1923. Galería de Arte Moderno de Nueva York, MOMA.

⁵⁵⁵ Lissitzky-Küppers, S. (1968): *El Lissitzky: life, letters, texts*. Estados Unidos, Thames & Hudson, p. 64.

Sin embargo, la importancia de este artista ruso radica en su clasificación espacial, y que Cornelis Van de Ven destaca: *"a través de los diversos experimentos artísticos, había cristalizado una tercera gran tesis sobre la concepción del espacio. la primera fue la categoría de espacio-masa y la interpenetración de ambos elementos, de Schmarsow-Brinckmann-Giedion. La segunda fue la categorización lugar-espacio y campo dinámico, de Albert Einstein. Con la concisa teoría de Lissitzky de 1925, las ideas sobre el concepto del espacio en el siglo XX han quedado definidas a partir de un tercer punto de vista, el de la imagen del espacio como espacio de dos, tres o cuatro dimensiones"* (Van de Ven, 1981)⁵⁵⁶

Finalmente señalamos que los principios del constructivismo fueron codificados en la Europa Occidental por el programa pedagógico de La Bauhaus y por el húngaro Lászlo Moholy-Nagy, quién dijo que *"el arte abstracto proyecta un orden futuro deseable... el arte es la piedra de amolar de los sentidos, agudiza los ojos, la mente y los sentimientos... Crea nuevas clases de relaciones espaciales, nuevas invenciones de formas, nuevas leyes visuales... como la contraparte visual de una sociedad humana más razonable y cooperativa"* (citado en Nash, 1975)⁵⁵⁷

Moholy-Nagy, fue profesor de la Bauhaus y con él, el estudio del espacio alcanza un punto culminante. Eliminó toda la poética del término contemplada anteriormente por los demás artistas, y definió la idea del espacio como una ley física. De este modo, se percibe el espacio como síntesis de

⁵⁵⁶ Van de Ven, C. (1981): op.cit., nota 422, p. 351.

⁵⁵⁷ Nash, J. M. (1975): El cubismo, el futurismo y el constructivismo. Barcelona, Labor, p. 103.

todos los sentidos humanos, *"la creación espacial es la creación de relaciones de posición de cuerpos (volúmenes). En base al análisis del volumen podemos comprender los cuerpos, ya sean grandes o minúsculos, en sus mínimas extensiones: delgadas láminas, varas, barras, alambres; y aún como relaciones entre límites, terminaciones y aberturas. La definición debe, naturalmente, ser comprobada por los medios por los cuales se capta el espacio, es decir, por la experiencia sensorial"* (Moholy-Nagy, 1985)⁵⁵⁸

Al igual que Lissitzky, Nagy elimina la diferencia entre la escultura y la arquitectura ya que ambas tienen en común la idea del espacio, con la única diferencia de la escala. Para él, *"una creación espacial moderna no consiste en un conglomerado de pesadas masas constructivas, ni en la formación de cuerpos vacíos, ni en las posiciones relativas de volúmenes bien ordenados, ni en un ordenamiento, como otro cualquiera, de células únicas de idéntico o distinto contenido de volumen. La creación espacial es un entrelazamiento de las partes del espacio... Este espacio es definido en el plano mensurable por los límites de los cuerpos, y en el plano no-mensurable por los campos de fuerza dinámicos. La creación espacial se convierte en el nexo de entidades espaciales, no de materiales de construcción."* (Moholy-Nagy, 1985)⁵⁵⁹.

En cuanto a su obra, Nagy se centró en el dinamismo escultórico, es decir en el movimiento. Esta nueva idea, descubierta por los constructivistas, fue para el artista ruso la culminación del arte tridimensional, *"la escultura es el medio de sublimar el material haciendo que se convierta en masa en*

⁵⁵⁸ Moholy-Nagy, L. (1985): *La nueva visión. Principios básicos del Bauhaus*. Buenos Aires, Infinito, p. 59.

⁵⁵⁹ Moholy-Nagy, L. (1985): *Ibíd.*

movimiento” (Moholy-Nagy, 1885)⁵⁶⁰. Comienza entonces sus *Moduladores espaciales*, donde se destaca la importancia de la luz que la concibe como un elemento espacio-temporal, llegando así a una nueva percepción del espacio.

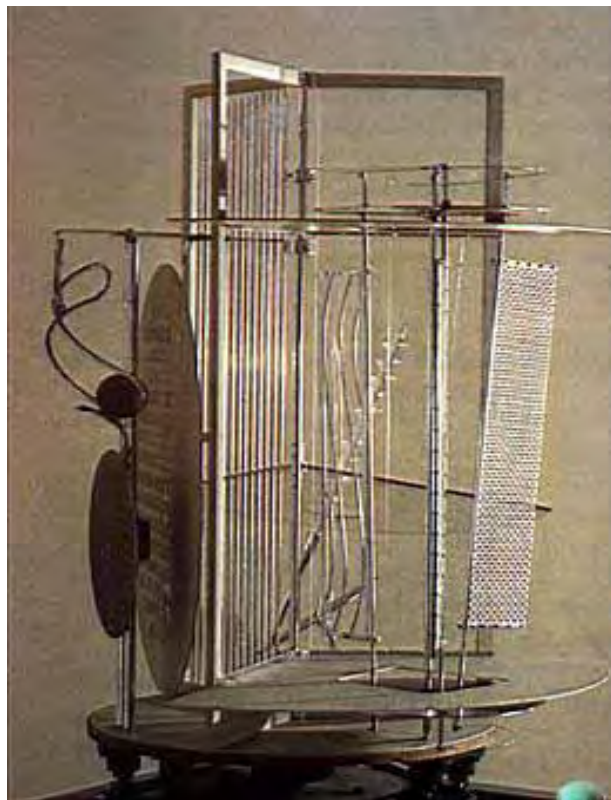


Ilustración 279. Light prop for an electrical stage. László Moholy-Nagy, 1922-30. Museo Van Abbe Museum de Eindhoven

⁵⁶⁰ Moholy-Nagy, L. (1985): op.cit., nota 551, p. 133.

CAPÍTULO V. REDUCCIÓN Y RELEGO DE LA FORMA.

10. EL OBJETO EN EL ESPACIO.

Con las investigaciones constructivistas, la escultura moderna puntea su ya eminente desmaterialización. No obstante, es significativo destacar la etapa de la forma como objeto y el arte minimalista donde se promulgaba la reducción de la forma escultórica, que dio pie a que muchos artistas posteriores trabajaran directamente creando ambientes con el propio ambiente.

Ya hemos comentado anteriormente que la materia es la característica más esencial de la escultura. Sin embargo esta cualidad se ha ido diluyendo a través de las actuaciones de artistas que atribuyen el poder de la materia a una simple huella formada sobre el camino, convirtiendo la escultura en algo figurado carente de masa que desvanece la obra.

Evidentemente, otro de los rasgos diferenciadores de la escultura moderna fue el rechazo de los materiales nobles que tradicionalmente habían sido la excelencia de la escultura y que aseguraban la perdurabilidad de la obra. Sin embargo, el afán por la modernidad trajo consigo el descrédito de lo eterno y lo trascendente a favor de lo efímero que se materializa en la creación de obras que en un futuro están abocadas a desaparecer.



Ilustración 280. A walking and running circle. Richard Long, 2003. Maharashtra, India.

Con todo ello, la utilización de nuevos materiales que han surgido paralelamente al abandono de la idea de formar que caracterizaba la escultura, ha ayudado a relegar a un segundo plano la materia y la forma, para valorar por otro lado, una serie de nuevos procedimientos como los assemblages realizados con objetos. Señala Maderuelo en su libro *La pérdida del pedestal* que, *"las consecuencias de esta actitud condujeron a que las esculturas perdieran su carácter monumental y se convirtieran en objetos transportables, independizándose de los lugares concretos y, como los cuadros, se hicieron trashumantes, pudiendo ser ubicadas en cualquier lugar."* (Maderuelo, 1994)⁵⁶¹ Ante esto, la cualidad de la masa sólida escultórica va a ser reconquistada a través del mundo de los objetos iniciado por los "readys made" de Marcel Duchamp.

⁵⁶¹ Maderuelo, J. (1994): op.cit., nota 216, p. 149.



Ilustración 281. Bola de cuerda entre dos placas de bronce unidas por cuatro tornillos. Marcel Duchamp, 1916. Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia, EE.UU.

Esta semilla objetual germinó con tal fuerza que llegó hasta las corrientes artísticas de los sesenta como son el **"minimal art"** o el **"pop art"**, donde artistas como Donald Judd o Claes Oldenburg respectivamente, recrearon todo un mundo de objetos artísticos ajenos al tema antropomórfico de la escultura. De esta particular alternativa de nuevos temas para la escultura, emergieron una serie de escultores que reconstruían sus obras eludiendo los límites del contorno,

incluso el objetual, para utilizar el paisaje como obra **escultórica como hicieron los del "land art"** o, tomando la naturaleza como motivo de muchas instalaciones en las que los más diversos elementos naturales como las hojas, la tierra o los troncos, se convierten en recursos escultóricos.

10.1 La importancia del objeto.

Un cuenco de sopa en su plato, pintados con una mancha negra que recorre ambas piezas simulando la silueta negra de un revólver que los atraviesa, hace que la calma del objeto cotidiano se desmantele. De este modo los objetos inofensivos se alteran imponiendo cautela en el espacio real, literal o metafórico, pero en todo caso lo suficientemente cerca para que aceche su sombra evidenciando las innumerables maneras de interpretar la realidad de su forma.

La mayoría de los artistas que realizan estos trabajos visuales con el objeto, se muestran intrigados por la naturaleza de la imaginación visual que les lleva a usar medios de todo tipo para despojarlo de su contexto. Así, la perspectiva es usada para alejarse de la realidad y profundizar en las posibilidades que obtiene ese mismo objeto pero con otro significado. En realidad se trata de un discurso sobre el arte y sus códigos, donde el mecanismo se delata así mismo como un artificio que se pone al servicio de la distorsión de la realidad. Distorsión que acaba siendo absolutamente abstracta al crear un imposible o al ensayar formas aparentes.

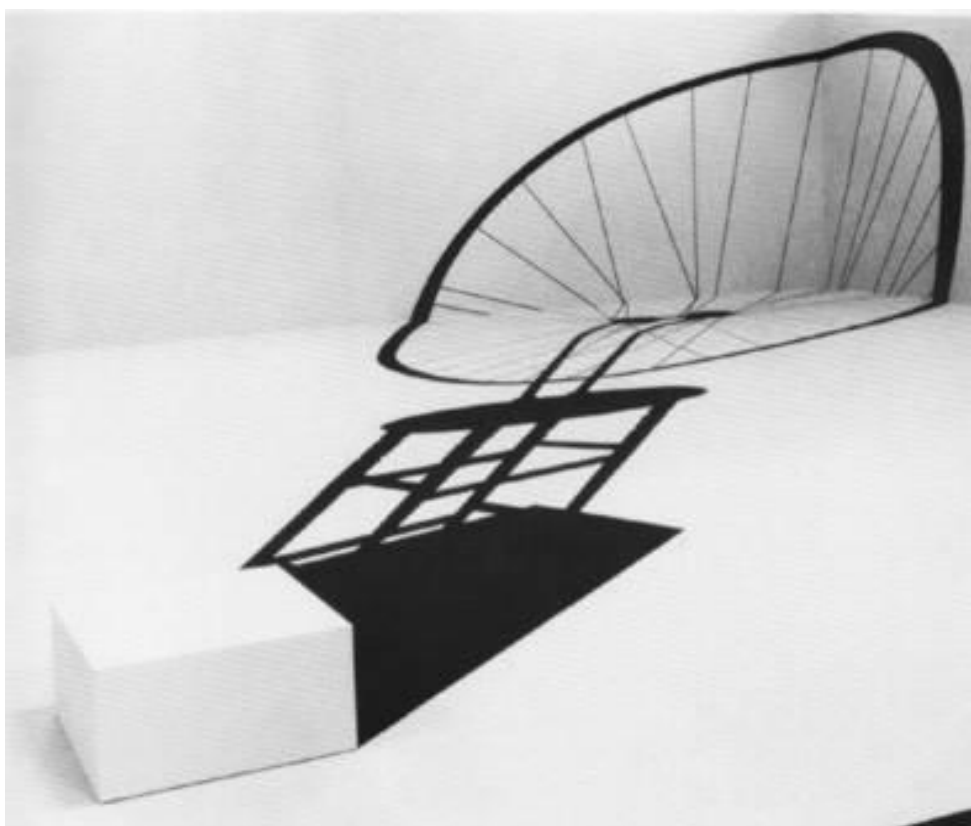


Ilustración 282. In Absentia: M. Duchamp. Regina Silveira, 1993/2000. Galería Fundación colección Jumex, México.

El uso de objetos de uso cotidiano que más tarde se fueron convirtiendo en algunos de abuso frecuente o espacios diarios, como oficinas, muebles, alfombras, tanques... no pueden esquivar interpretaciones. Los propios artistas hablan de sus trabajos como *“una aproximación que viene de una específica forma de conocimiento derivada de mis propias experiencias”* (Silveira, 1996)⁵⁶² Las imágenes que se forman a través del objeto ya no son algo banal, sino que pertenecen a un universo de intereses culturales que, en muchas ocasiones,

⁵⁶² Silveira, R. (1996): Pervirtiendo el objeto artístico. *Atlántica*, nº 15, p. 68-74.

poseen una particular proximidad a los objetos diarios al estar distorsionados.

De este modo convierten lo trivial en algo extraño. Las transformaciones resultantes pueden ser vistas como una subversión de la mirada, porque el uso irónico que se hace de ellos acaba formando parte de una estrategia perturbadora. Muchas son las cosas que se muestran a consecuencia de ello desestabilizadas, pero la trascendencia de los hechos resultantes nos hacen distinguir el humor y una manifiesta ironía, que únicamente la agudeza de una mirada creativa puede aventurar a entender en un tenedor, un plato, una rueda, un taza, una plancha... con una sonrisa benevolente.

Si retornamos al origen del uso del objeto como material para el arte, tenemos que girar la mirada hacia Miró y Picasso como principales deconstructores del sentido real del objeto, para rehacerlo como objeto artístico. Para ellos todo comenzó con una recogida de objetos caídos en desuso, extraños e inesperados que, alejados de su contexto natural, se reunían para crear un grupo homogéneo que abriría una vía nueva y fecunda, rica en divagaciones impulsivas que los artistas posteriores supieron aprovechar al máximo.

Miró por ejemplo, recogía metódicamente los objetos que de algún modo le fascinaban; no cualquiera, sino aquél que por su defecto o particularidad llamara su atención. Él mismo explicaba que *"todos estos hallazgos, todo en lo que ahora estoy metido, es bastante reciente. He sido magnetizado. Cuando paseo, no busco las cosas como si se trataran de champiñones. Aparece una fuerza, iclac!, que me obliga a*

inclinarse la cabeza hacia un punto preciso, una fuerza magnética” (Miró, 1993)⁵⁶³



Ilustración 283. El reloj de viento. Miró, 1967. Colección Fundación Miró. Barcelona.

De esta forma el taller se iba llenando, poco a poco, de caracolas, raíces, latas, huesos, calabazas, piñas, almendras, caracoles, esqueletos, cucharas y cajas, entre otras cosas, que

⁵⁶³ Miró, J. (1993): comentario extraído del catálogo de la exposición *Joan Miró: L'Arrel i L'Indret*. Barcelona, edita Generalitat de Catalunya, p. 27.

explican muy bien la estrecha relación que mantenía con la naturaleza, cosa que estaba exenta de toda impureza y de todo carácter especulativo, por lo que disfrutaba de una belleza totalmente ajena a las manipulaciones del mundo del arte.

Cuando Miró reunía varios objetos les daba un nuevo sentido y emprendía un proceso de observación metodológico que le mostraba nuevas perspectivas de metamorfosis. Breton decía que *"la experimentación no es una observación pasiva, sino la invención de un nuevo tipo de experiencia posible, al dejar a la razón afirmar lo que la experiencia sensible parece contradecir"* (Breton citado en Feyerabend, 1979)⁵⁶⁴. Para Miró, cada objeto poseía una virtud mágica y un contenido casi sagrado. El significante seguía siendo el mismo, mientras que la alteración del significado situaba al objeto en un nuevo contexto de intuición pura.

En Picasso el sentido del objeto encontrado es distinto. Su propósito no es sólo examinar las distintas posibilidades que facultan los objetos, sino también poner en jaque al realismo, contrariamente al acercamiento cubista donde las imágenes tras ser analizadas, se metamorfosean, en la singularidad de los objetos los elementos se reúnen y tienen su propia existencia.

Él mismo revelaba como *"un día cogí el sillín y el manillar de una bicicleta, los puse uno encima del otro y fabriqué una cabeza de toro. Está muy bien, pero habría sido necesario, inmediatamente después, tirar la cabeza de toro; lanzarla a la*

⁵⁶⁴ Feyerabend, P. (1979): *Against method: outline of an anarchist theory of knowledge*. Londres, NLB, p. 143.

calle, al arroyo, a cualquier sitio, pero lanzarla. Entonces pasaría un obrero que la recogería y al que le parecería que con esa cabeza de toro podrían fabricarse el sillín y el manillar de una bici... eso hubiera sido espléndido; es el don de la metamorfosis" (citado en Quinn, 2002)⁵⁶⁵

Ciertamente, Picasso poseía muy buenas dotes como creador, pero también le hacía falta hacer un esfuerzo físico en lo que se refiere a los objetos. Quinn nos explica en primera persona como *"para la obra que hoy en día se conoce como Mujer con llave, le vi plantarse delante de lo que era un montón de escombros y a ojos del pintor un tesoro inagotable. Sacó trozos de tejas rotas o de ladrillo y diversos accesorios de alfarero; tras haber elegido se hizo con una larga teja de caballete de forma asimétrica que enseguida se convirtió en el cuerpo. La puso en el único lugar vacío del suelo y estuvo un rato contemplándola, sin duda preguntándose si se adecuaba a los bosquejos que había realizado. Cuanto más audaz era el desafío que se le presentaba, más contento se ponía."* (Quinn, 2002)⁵⁶⁶ De este modo los objetos se convierten en arte y la obra en algo inventado.

En el taller del artista, siempre hay un montón de objetos que Picasso elige para intentar ensamblarlas y crear formas. Los objetos escultóricos resultantes eran para el pintor algo más que obras de arte. Mantenía con ellos una estrecha relación que, una vez acabados, se convertían en algo independiente, con vida propia y ajeno al artista.

⁵⁶⁵ Quinn, E. (2002): op.cit., nota 480, p. 258.

⁵⁶⁶ Quinn, E. (2002): Ibíd.



Ilustración 284. Woman with key. Picasso, 1952. Fotografía colección Edward Quinn.

En las construcciones, Picasso nunca se limitaba a las representaciones directas de escenas. Construía una gran variedad de formas con objetos de un modo sorprendente. En su taller había desde jarrones, jarras, cántaros, incluso algunos objetos parecían datar de la época grecorromana, que Picasso además, impregnaba de historias fantásticas sobre leyendas de la mitología.

Picasso se inspiraba con toda clase de objetos como los tableros de madera negros con los que construyó diversos personajes, pintando posteriormente sus rasgos en blanco. Otras veces un rollo de cartón, banastas o trozos de contrachapado que cortaba, les daba forma y los clavaba o los pegaba confiriéndoles un volumen.

Y, esta pasión por las cosas simples junto con su amor por la vida y su genio, han dejado una sello en su obra, difícil de mejorar, pero que introdujo al artista en un nuevo mundo que poco a poco fue floreciendo con nuevos significados y nuevas perspectivas que, por otro lado, no se alejan mucho de su inicial origen. Por ello, al reconstruir la historia del objeto como obra, el primer paso siempre nos conduce a Picasso como el hilo conductor hasta un Duchamp que surgió de la consecuencia lógica de los inicios de este arte objetual.

10.1.1 La seducción por el objeto.

Aunque Picasso incorpora fragmentos de cestas y periódicos o Boccioni inserta medio marco de ventana, Duchamp sitúa la rueda delantera de una bicicleta sobre un taburete de cocina sin tener en cuenta con lo que sus precursores habían realizado anteriormente. Lo que esto nos indica realmente es que Duchamp quería salir del arte y no basarse en él.

Sus objetos llamados Ready-mades, son expresiones críticas a la estética, al estilo y al gusto convencional establecido y con los que convivía. Sus obras son negaciones que los artistas de generaciones posteriores transformaron en

afirmaciones rotundas de la escultura moderna. Su influencia fue tan profunda porque se salió de todas las restricciones de la noción del arte. Sus objetos obligaron a preguntarse “¿qué es el arte?” de un modo más profundo. La respuesta de Duchamp a esta pregunta mediante demostraciones irónicas que proclamaban el arte como un término arbitrario donde ni el artista, ni su autobiografía, ni sus sentimientos tienen que ver con el arte. *“El arte es lo que se sitúa sobre un pedestal y no sobre una estantería de un comercio. En definitiva, el arte reside en el ojo del espectador”* (Schneckenburger, 2005)⁵⁶⁷

El cambio radical que Duchamp dio al arte, residió en la evolución del objeto al concepto, que dio lugar a que se introdujeran múltiples métodos en una creación artística redefinida. Estos objetos, por otra parte, no son en absoluto cosas inexplicables cuyo enigma pretende representar la vida. Simplemente plantean cuestiones críticas sobre la propia condición del arte. *“En 1913 tuve la feliz idea de atar una rueda de bicicleta a un taburete de cocina y verla rodar... en nueva York, en 1915, compré en una ferretería una pala para la nieve en la que escribí <in advance of the broken arm> (en previsión de un brazo partido) Fue alrededor de esa fecha cuando pensé en el término ready-made para designar esta forma de manifestación. Un punto que quiero señalar particularmente es que la selección de estos ready-made nunca estuvo dictada por un deleite estético, sino que se basó en una reacción de indiferencia visual combinada con una ausencia total de buen o mal gusto..., en resumen, de una anestesia total”* (Duchamp, 1978)⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Schneckenburger, M (2005): op.cit., nota 10, p. 22. Cp. 4: *Del ready-made al objeto surrealista*.

⁵⁶⁸ Duchamp, M. (1978): *Escritos: Duchamp du signe*. Barcelona, Gustavo Gili, p. 54



Ilustración 285. Rueda de bicicleta. Marcel Duchamp, 1951. 3ª edición después de perder la original de 1913. Colección El Sidney y Harriet Manis. MOMA, Nueva York.

En el interior de estos nuevos términos, lo que existe son diferentes estrategias y combinaciones de los objetos, camino que Duchamp señala como propio antes de retirarse al escepticismo total y dejar la producción. Su obra es un manifiesto artístico en el que hayamos un teatro objetual del absurdo. Proclama que sería el punto de partida de los objetos surrealistas que surgieron diez años más tarde.

Marcel Duchamp ya desde 1911 se sentía impaciente con un arte, que como ya hemos comentado anteriormente, aún celebraba el racionalismo. Duchamp había abandonado poco antes el fauvismo por el cubismo, pero se encontraba igualmente ajeno a este estilo y por ende, a las personas que lo practicaban. Él mismo afirma, que estando en una reunión con dos de los portavoces más importantes del cubismo, Max Jacob y Apollinaire, ***"sentía al mismo tiempo angustia y unas ganas locas de reír. Los dos seguían viviendo como escritores del período simbolista, o sea, de allá por 1880"*** (Duchamp citado en Cabanne, 1971)⁵⁶⁹

Duchamp comenzó a apartarse del cubismo y hacia 1913 irrumpió directamente en la manipulación de productos industriales, asentando así la fase más madura de su carrera que se caracterizó por la eterna pregunta sobre lo que hace la obra de arte y que intentó responder a través de sus objetos. Sin embargo, el mero hecho de firmar un botellero adquirido en un comercio, dio el sentido de obra artística a un objeto ordinario. Evidentemente, el artista no había creado la escultura, lo único que había hecho era elegir uno entre la casi infinita cantidad de productos manufacturados que llenaban el espacio de su experiencia cotidiana sin portar, por tanto, la huella de ningún acto de creación; es decir, el objeto no era algo originado en la matriz de la mente del artista, era un objeto sacado de su contexto.

En este sentido, la obra de Duchamp se convierte más bien en un acto de selección que de creación y como tal, terminó haciendo de sí mismo una especie de interruptor que activaba el proceso impersonal de la producción de una obra

⁵⁶⁹ Cabanne, P. (1971): *Dialogues with Marcel Duchamp*. Nueva York, Viking Press, p. 225.

de arte. Así, los ready-made se convirtieron “*en parte del proyecto de realizar cierto tipo de movimientos estratégicos que llevarán al cuestionamiento de la naturaleza exacta de la obra en la expresión <obra de arte>*” (Krauss, 2002)⁵⁷⁰



Ilustración 286. Botellero. Marcel Duchamp, 1914. Original perdido. Replica. Colección privada

⁵⁷⁰ Krauss, R. (2002): op.cit., nota 528, p. 194.

Las respuestas que sugieren los objetos de Duchamp incitan a ver la obra no como un objeto físico sino como una pregunta y la creación artística por tanto, en la actividad de formular preguntas. Por ello, al emplear los ready-made para preguntar por la naturaleza del arte se hacen extremistas, *"lo que importaba, era una actitud más que una influencia, saber cómo había hecho todo aquello, y por qué..."* (Duchamp citado en Cabanne, 1971)⁵⁷¹



Ilustración 287. Why Not Sneeze Rose Sélavy? Marcel Duchamp, 1964. Replica del original de 1921. MOMA, Nueva York.

Los significados pues, de la mayoría de estos objetos se encuentran en el engranaje de ideas del artista que a través de la obra son transmitidos. En ellos queda la obra tradicional como una especie de cristal transparente a través del cual se le abren espacios al espectador, que concentra toda su

⁵⁷¹ Cabanne, P. (1971): op.cit., nota 569, p. 147.

curiosidad en la producción de dichos objetos. Aunque los ready-mades no sean más que objetos ordinarios, para Duchamp la obra ya no era un objeto corriente, porque había sido traspuesta. En realidad, *"había sido volcada o invertida para instalarla sobre un pedestal, es decir, había sido reubicada, y esta reubicación física equivalía a una transformación interpretable metafísicamente. Tal acto de inversión encerraba un momento en que el espectador ha de constatar que se ha producido un acto de transferencia, un acto por el que el objeto ha sido trasplantado del mundo ordinario al ámbito del arte."* (Krauss, 2002)⁵⁷²



Ilustración 288. Wedge of Chastity. Marcel Duchamp, 1954. MOMA, Nueva York.

⁵⁷² Krauss, R. (2002): op.cit., nota 528, p. 194

La naturaleza de este reconocimiento es distinta al de la escultura constructivista e incluso al de la cubista. No es el desciframiento de la construcción formal del objeto, ni la relación de sus partes entre sí a la manera de signos, como pasa con aquellos. Este reconocimiento de Duchamp está desencadenado por el propio objeto y no sobre él, por eso no importa lo desconectados que parezcan los ready-mades de la intervención formal del artista, ya que la simple elección del objeto realizada por el artista revela todos los aspectos de su personalidad y de su obra.

Sin embargo, la verdadera importancia de Marcel Duchamp en el presente estudio radica no sólo en lo que hizo, ni el tipo de pensamiento que estimuló, sino en la fabricación de un espacio que poco a poco llegó a ser de total transparencia. En el proceso de negación de la institución artística tradicional, también se niega la implantación espacial y con ello, la desgana de representarlo.

El hecho de romper constantemente con las coordenadas de la lógica y alabar la construcción mecánica y la automatización máxima del proceso artístico, representar el espacio queda anulado totalmente. Y, queda fuera de juego porque en realidad Duchamp anula el contenido mismo de los objetos porque **"el hecho de negar tanto el espacio como el contexto de los objetos documenta el final de cada pretexto para definir racionalmente el ámbito propio del discurso"** (Faré, 1973)⁵⁷³ y en consecuencia, el objeto no se sitúa en un espacio real sino en uno imaginado, de manera que el autor se siente libre de descontextualizar objetos o de copiarlos.

⁵⁷³ Faré, A. (1973): op.cit., nota 425, p. 308

Este espacio imaginado está muy conectado con la idea de que los ready son en verdad metáforas fabricadas. Bachelard nos dice que **"la metáfora viene a dar un cuerpo concreto a una impresión difícil de expresar"** (Bachelard, 1965)⁵⁷⁴ y así son los objetos de Duchamp, impresiones que se explican por medio de un espacio metafórico, que por un lado es tratado como un espacio bidimensional, sujeto al fondo tradicional del relieve donde no es sólo un contenido espacial del que emerge el objeto escultórico, sino una dimensión que sirve para narrar el sentido que los objetos poseen para poder ser entendidos; o como un espacio de fantasía que incluye la dimensión de profundidad que posee la tercera dimensión; y ambos podemos percibirlos en sus obras como ***Viga que contiene un molino de agua en metales vecinos***, el ***Gran vidrio*** o su obra póstuma ***Etant donnés***.

En la obra ***Viga que contiene un molino de agua en metales vecinos***, suspende un objeto ilusionista sobre un fondo literalmente transparente. La viga y el molino de agua del título están a duras penas proyectados perspectiva sobre un panel de cristal, que está montado a su vez, con otro panel puesto sobre la imagen, en un armazón semicircular de metal que se apoya sobre un pivote fijo en la pared orientando la obra, pues, en un eje perpendicular a este plano de la pared. De este modo, el molino de agua aparece como un objeto flotante en el espacio entre dos vidrios a la manera de un insecto capturado para su estudio. De este modo, el fondo de vidrio funciona de un modo directamente opuesto al fondo artístico convencional. La transparencia conceptual permite imaginar el despliegue espacial del objeto que contiene.

⁵⁷⁴ Bachelard, G. (1965): op. cit, nota 42, p.56.

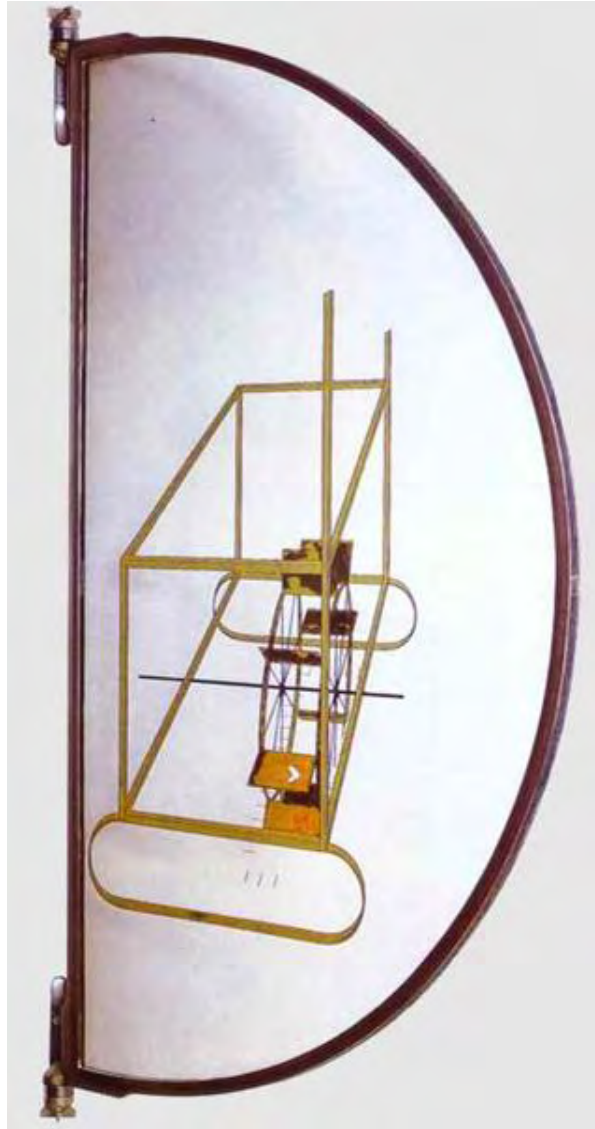


Ilustración 289. Viga que contiene un molino de agua en metales vecinos. Duchamp, 1913/15. Colección Louise y Walter Arensberg. Museo de Filadelfia.

Rosalind Krauss describe la transparencia de esta obra como una transparencia que destruye la natural suspensión de la incredulidad, *“pues de hecho uno puede examinar el objeto desde todos los lados y ver que el espacio que efectivamente ocupa es delgado como una película. Es más, mientras que el fondo convencional provee al objeto de una matriz narrativa o contexto distinto del espectador, el vidrio transparente de la*

Viga da al traste con esta separación. A través del fondo de vidrio el espectador simplemente ve una continuación de su propio espacio. y el efecto que esto produce es parecido al emplazamiento arbitrario del ready-made en el espacio de una galería: obliga al espectador a fijarse en lo extraño del contexto estético per se.” (Krauss, 2002)⁵⁷⁵ De este modo, el espacio forma parte primordial de la obra de Duchamp, donde el arrancar de su contexto real un objeto para instalarlo en otro ilusionista y metafórico, constituye al mismo tiempo un éxito dialéctico que revela la base de una tradición narrativa aunque la rechace.

Con *Etant donnés*, Duchamp realiza uno de sus trabajos más importantes, efectuado en secreto durante varios años después de la Segunda Guerra Mundial (desde 1946 hasta 1966) que después de su muerte en 1968, fue instalado permanentemente en el Museo de Arte de Filadelfia. *Etant donnés* por tanto, puede ser considerada el testamento artístico de Duchamp, su conclusión con el arte. Lo que nos encontramos en esta obra es un espacio figurado y tridimensional a la vez. En el museo donde se encuentra, con lo primero que el espectador se topa es con una vieja puerta de madera que nos separa del interior de la obra y a la vez nos abre a sus entrañas. Se encuentra rodeada por una pared de estuco que se extiende desde el suelo hasta el techo y de pared a pared, en cuyo centro un arco de ladrillo que forma todo marco alrededor de la puerta de madera vieja. Es evidente que la puerta no se puede abrir, pero en su centro y a la altura de los ojos, hay dos pequeñas mirillas, a través de las cuales vemos la obra.

⁵⁷⁵ Krauss, R. (2002): op.cit., nota 528, p. 194.



Ilustración 290. Etant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage (Given: 1. The Waterfall /2. The Illuminating Gas (interior). Marcel Duchamp, 1946/66. Museo de Arte de Philadelphia.

En esta obra, podemos observar claramente como la tradición, aún muy a pesar suyo, persiste internamente en la conciencia de Duchamp. La obra posee el plano que la pintura adquiere durante el Renacimiento, y aunque en la era moderna, ésta se libera de las limitaciones tradicionales, Duchamp sigue centrándose en la perspectiva y por supuesto, en la deconstrucción de esa representación clásica, para centrarse en la perspectiva de la mirada. Este trabajo no sólo constituye una celebración a la vida laboral de Duchamp como artista, sino también, en un sentido más general, una conclusión del estado del arte en el siglo XX. En comparación con el *Gran Vidrio*, *Etant donnés* se acerca mucho más a la lucha contra la perfecta obra de arte. En ella, Duchamp produce una obra que no es una obra de 'arte', sino más bien, lo que parece ser un proyecto de vida que finalmente alcanza la perfección.

La intención de producir una imagen sin el plano del cuadro o una pintura sin lienzo, que es precisamente lo contrario de lo que los artistas contemporáneos a Duchamp estaban ocupados haciendo. Estos colegas con sus pinturas abstractas de motivos tradicionales seguían favoreciendo el plano de la imagen o el lienzo bidimensional en detrimento de la perspectiva y el espacio como ilusión. Uno podría decir que, a diferencia de ellos, Duchamp defiende el punto de vista de la mirada aparente a expensas de la imagen o el plano de la tela.

El filósofo francés Jean-Francois Lyotard, realizó unos bocetos para su libro *Les Transformateurs Duchamp* (Lyotard, 1977)⁵⁷⁶ que describe de un modo gráfico el interior de la obra.

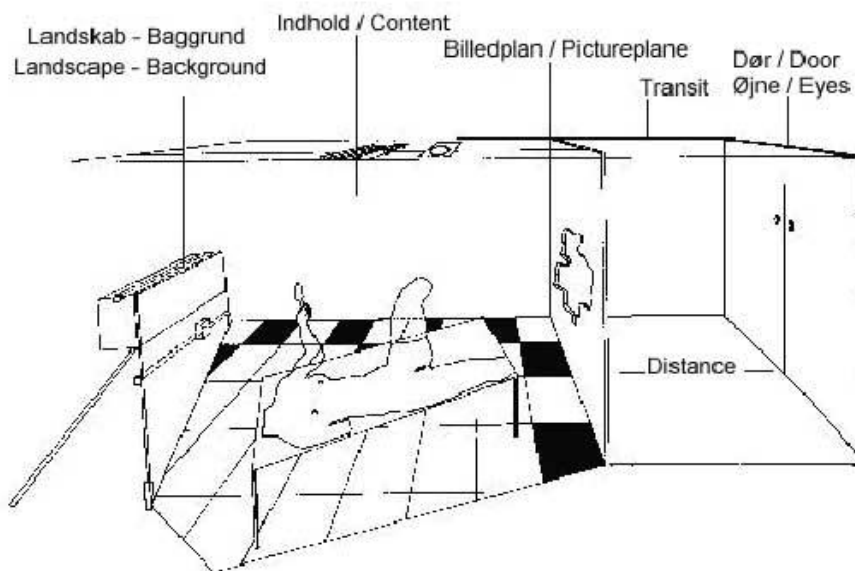


Ilustración 291. Diagrama de la sección transversal de la construcción. Jean-Francois Lyotard.

⁵⁷⁶ Lyotard, J. F. (1977): *Les Transformateurs Duchamp*. París, Galilée, p. 254.

Y, el resultado se convirtió en una réplica, pero lo único que se consigue, a pesar de que Duchamp dejó notas cuidadosamente precisas sobre cómo construir la *tableau vivant/Nature morte*, es revelar un truco de magia, con lo que se pierde ese sentido prodigioso de la obra.



Ilustración 292. Sin título. Reproducción de Etant donnés, 1 °) la chute d'eau, 2 °) le gaz d'éclairage. Richard Bague, 1991. Musée d'art contemporain de Lyon.

De este modo, un ready-made se puede comparar a una pintura de perspectiva realista, incluso a una fotografía, puesto que muchos de estos ready-made también tienen esa frontalidad de la fotografía que Rosalind Krauss también ha notado, **"el paralelo de proyectos prefabricados con la fotografía, es establecido por su proceso de producción. Se trata de la adaptación física de un objeto, de la continuidad de la realidad en la condición fijada del arte, la imagen de un momento de aislamiento o de la selección."** (Krauss, 1993)⁵⁷⁷. Y, así es como vemos el juego espacial de la obra de Duchamp. El vacío juega un papel primordial en sus ready, de tal manera que la transparencia acaba siendo un material fundamental en su obra.

En el ***Gran vidrio***, el plano del cuadro casi ha desaparecido. El espectador no sólo ve a través del vidrio también puede mirar el cristal en sí. Por esa razón, todavía hay mucho de pintura antigua de Duchamp en el ***Gran Vidrio***, como por ejemplo que el plano del cuadro aún no ha sido totalmente negado.

El investigador francés Jean Clair, en su artículo "Duchamp and the classical perspectivists", ha llamado la atención a los intereses de Duchamp en los viejos tratados de perspectiva. **"Un hecho obvio que hay que destacar es la novedad de una placa de vidrio como expansión de la lona opaca como soporte, Duchamp no hacía más que aplicar el análisis de los perspectivistas clásicos a la carta, para hacer un verdadero 'parrete di Vetro' (pared de cristal)."** (Clair, 1978)⁵⁷⁸ Jean Clair también muestra cómo Duchamp en esta

⁵⁷⁷ Krauss, R. (1993): The originality of the avant-garde and other modernist myths. Reino Unido, MIT Press, 276.

⁵⁷⁸ Clair, J. (1978): Cita de Art Forum, marzo, pp. 40-49.

obra, parece ilustrar los tratados de perspectiva, tanto en detalles iconográficos como en la composición.



Ilustración 293. El Gran vidrio. Replica de Ulf Linde, Henrik Samuelsson, and John Stenborg de 1991/92. Marcel Duchamp 1915-23. Moderna Museet, Estocolmo

Con este tipo de obras, se experimenta un nivel totalmente ilusionista porque la imagen se extiende por detrás

del plano, es decir por detrás de la "ventana de Alberti", exponiendo así una imagen de la realidad, o al menos algo que tiene un sello bastante convincente de realismo. De hecho, es como si se tratara del perfeccionamiento de la pintura abstracta moderna, cuya consecuencia fue el punto de partida de Duchamp para *Étant donnés*.

Es bien sabido que Duchamp detestaba la pintura muy pictórica, como se expresa en, por ejemplo, el expresionismo, abstracto. Este artista, se emancipó de la pintura liberándose de todo, excepto de su forma propia y de su propio material. Al hacerlo, el arte se independiza de todo lo que antes podía apelar a la "materia gris", en otras palabras, a la interpretación.

Lo que en definitiva, consigue Duchamp y sus ready-mades, es situar la pintura y la escultura en un espacio conjeturado y simbólico que bien podría encuadrarse en el campo de la ilusión, con sus asociaciones ilógicas y sus objetos absurdos de cierto carácter nihilista. Su influencia para los artistas de finales de los años cincuenta y los sesenta, fue primordial. De una manera u otra sus ideas expresaban lo que era el arte, y a partir de él los artistas ejecutan obras que hacen referencia a sus creaciones. Beuys con sus trajes fieltro o Rauschenberg y sus almohadas y colchas pegadas a los lienzos.

Al tiempo que Marcel Duchamp maduraba artísticamente con sus objetos, la escultura revelaba una escisión entre la escultura de la razón, y la escultura de la situación, a la que Tanto Duchamp como todos los artistas del Dadá y el Surrealismo pertenecían. Los objetos que estos artistas creaban, no están concebidos en torno a un núcleo, como las

obras constructivistas, más bien son esculturas dotadas de una disposición antianalítica y de azar. Un azar que tampoco pertenece a la concepción de los ready-mades, puesto que en el fondo el hecho de elegir sus objetos era en sí, una proyección de su propia personalidad, cosa que la obra surrealista del azar intenta no mostrar.



Ilustración 294. Indestructible Object (or Object to Be Destroyed). Man Ray, 1964 (replica of 1923 original). The Museum of Modern Art, New York

Y, uno de los escultores más importantes fue Jean Arp, con quien lo azaroso vino a ser su principio formal, como se

refleja en sus primeros collages de papel o sus dibujos de tinta que dejaba desparramar espontáneamente por la hoja. Más tarde, en su deseo de crear espacio, sus collages se tornaron más matéricos y orgánicos prefigurando lo que sería su escultura posterior.



Ilustración 295. Arrangement according to Laws of Chance. Jean Arp, 1916/17. MOMA de Nueva York.

Sin embargo Arp por el hecho de haber creado obras con la automaticidad del azar, de haber realizado relieves biomórficos, relieves con maderas podridas y pintadas,

serigrafías, esculturas orgánicas... es una artista difícil de asignar en un solo lugar. Cubista, dadaísta, surrealista...? En realidad no solamente osciló entre unos y otros movimientos, también fluctuaría entre la lengua alemana y la francesa, entre Hans y Jean o entre las artes plásticas y la literatura, en un eterno vaivén voluntario de intercambio que mostraba su eterno rechazo a elegir, tan fundamental en su vida que se hizo centro de su ética y de su estética.

Hofmann observa estas constantes permutaciones en su libro *La escultura del siglo XX*, señalando como Arp, *"en los años de Dadá, entre la turbulencia y la agitación de la protesta antiburguesa, produce los primeros relieves policromos en madera, que transportan a la tercera dimensión la descomposición e interpenetración de los planos de la imagen, característica de los cubistas. A diferencia de la desmembración geometrización cubista, Arp procede cautelosamente y sin forzar las cosas, permitiendo que las formas conserven sus irregular multivalencia y que unas redondeces vegetales establezcan el ritmo; el tema de tales obras viene dado por fantasías sobre el crecimiento natural"* (Hofmann, 1960)⁵⁷⁹ de lo que deriva toda su escultura en su afán por descubrir nuevos rasgos expresivos.

Cuando en 1924, se funda el movimiento surrealista Arp, naturalmente se adhiere enseguida. Una de sus obras, *Torso con cabeza de flor*, realizada en esta época no se puede concretar si se trata de una obra dadá o ya es una obra surrealista. Por ello, basta decir que Arp realiza obras típicas de Arp, donde claro está encontramos todo tipo de reflujo

⁵⁷⁹ Hofmann, W. (1960): op.cit., nota 364, p. 104.

entre unas ideas y otras, pero que acaban determinadas en torno a su propia personalidad artística.



Ilustración 296. Torse à la tête de fleur. Jean Arp, 1924. Colección Fondation Arp, Clamart.

Su amigo Philippe Soupault explica muy bien la coherencia de la obra poética, escultórica y pictórica de Arp,

cuando apunta que *"no están por un lado los pintores y por otro los poetas... lo mismo ocurre con el surrealismo. Hay que hablar de ello globalmente. Arp, como Schwitters, era tanto poeta como pintor, escultor. Ciertas técnicas, como el collage y el automatismo, son comunes. El surrealismo está destinado a todos."* (Soupault, 1994)⁵⁸⁰.



Ilustración 297. Mountain, Navel, Anchors, Table. Jean Arp, 1925. MOMA de Nueva York.

Durante toda su vida Arp inventa nuevas modalidades de expresión, y aunque sigue practicando la pintura en dos dimensiones su ansia por proporcionar atmósfera a sus obras, le lleva recortar maderas y aplicarlas sobre el plano o, a vaciar partes de cualquier cartón sobre los que luego pinta.

⁵⁸⁰ Soupault, F. (1994): *Écrits sur l'art du XXe siècle*. París, Cercle d'Art, p. 47.

Tampoco renuncia al collage de papeles u objetos encontrados como cuerdas, a los que Arp les proporciona una notable identidad a causa del carácter simplificado con el que trabaja. Sin embargo, para el artista esto no es suficiente. En su búsqueda de crear aire, espacio y ambiente a sus obras, investiga con papeles rasgados de un carácter tan minimalista que parecen esfumarse en un suspiro y pasar desapercibidos. *"Entre esos papeles rasgados, esas bridas de papel, había algunos que levantaban un dedo al aire, papeles Zen, papeles que estaban fuera del tiempo y del espacio. Toda esa evolución ocurrió sin que yo lo supiera"* (Arp, 1966)⁵⁸¹ Este tipo de innovación Arp nunca dejará de estudiarla y lo que comenzó como algo banal terminó siendo un trabajo con tal sensación de atmósfera que ilustra la importancia del vacío a nivel artístico y a nivel filosófico.



Ilustración 298. Suite aux papiers déchirés. Arp, 1955. Colección Graindorge, en depósito en el MAMAC de Niza.

⁵⁸¹ Arp, J. (1966): *Jours effeuillés*. París, Gallimard, p. 84.

Con estas obras, Jean Arp nos habla de su interés por las tres dimensiones. Para ello les añade maderas, cartón o recortes huecos, hasta tal punto que ya no se habla de cuadros o de collages, sino de relieves huecos.

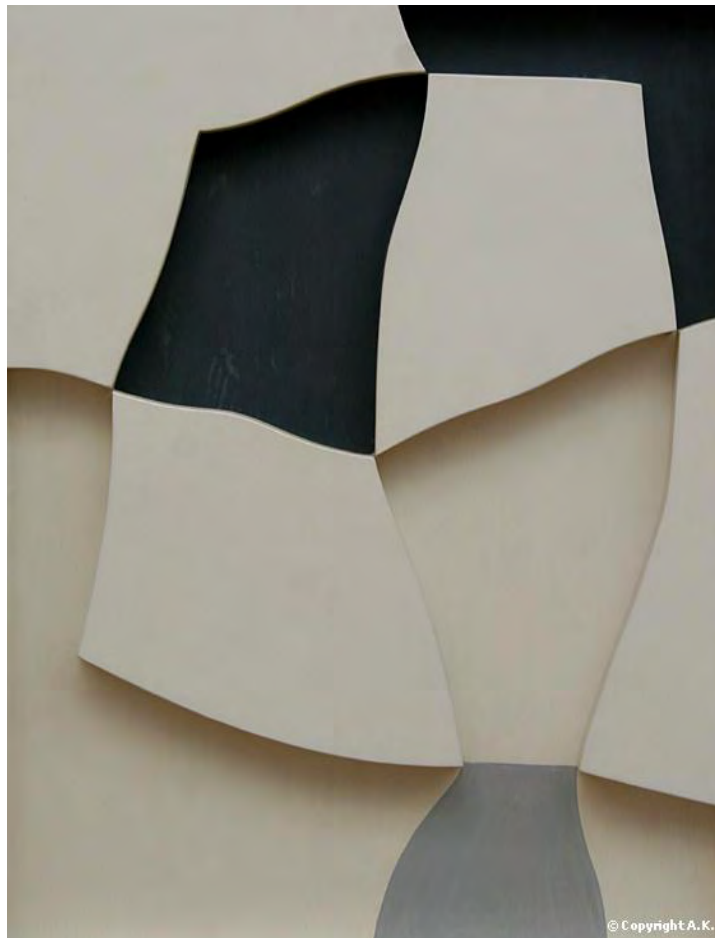


Ilustración 299. Relief tithémique. Arp, 1940. The Museum of Modern Art of San Francisco.

Las primeras esculturas con relieves aparecen en 1930. Se trata de obras donde Arp, deja que el automatismo dirija sus manos. Sin embargo, en este automatismo se esconde un atormentado Arp que experimenta una época donde el mundo del arte está desorientado por la guerra y la ocupación nazi dispersa a los artistas. La guerra detiene todos los proyectos y

le obliga a huir a Grasse, donde se comenzará a llamar Jean. En esta época, lejos de evadir su trabajo, Arp esculpe entre otras cosas unos pequeños mármoles, que llamará *Huellas*.

Al final de su trayectoria artística, su actividad sigue siendo muy diversa. Publica poemas, pinta con todas las materias posibles, incluso con los dedos. Pega, rasga, recorta, esculpe con ardor. Ni siquiera pierde su afición por colaborar con los amigos que, en ocasiones, dan lugar a obras maestras. Y, aunque privilegia el bronce, sigue trabajando con la madera, la piedra e incluso con un material que por entonces era muy inusual, el duraluminio.



Ilustración 300. Roue oriflamme. Arp, 1962. Colección Foundation Arp, Clamart.

Las obras de Arp son trabajos que nacen naturales, sin premeditación, de gesto gentil y amable, *"la obra del artista debe brotar directamente. Las sutilezas ya no están a la orden del día. Mis relieves y mis esculturas se integran naturalmente en la naturaleza... No queremos copiar la naturaleza, no queremos reproducir, queremos producir, queremos producir como una planta produce un fruto... La escultura debe andar de puntillas, sin fastos ni pretensiones, ligera como las huellas de una animal en la nieve. El arte debería perderse en la naturaleza, incluso se debe confundir con ella..."* (Arp, 1966)⁵⁸². El incansable estudio de las estructuras de los objetos naturales para descubrir rasgos expresivos, le llevó a realizar obras que poseen un carecer de continuo movimiento, que puede asociarse a un ritmo de crecimiento, como el de una planta.



Ilustración 301. Human concretion. Arp, 1935. MOMA de Nueva York.

⁵⁸² Arp, J. (1966): op.cit., nota 581, p. 66.

Las formas que crea Arp, son la suma de infinidad de movimientos de gestación y desarrollo que al observarlas, percibimos esculturas que aumentan de tamaño, ***“indeterminables en cuanto a volumen y fluctuantes en la luz tenue, realizan amplios ciclos de maravillosa metamorfosis”*** (Albrecht, 1981)⁵⁸³. Esta cualidad vital impregnada de vida introduce en sus obras realizadas con materiales duros e inflexibles como son el mármol, el bronce o la madera, cierto grado de inestabilidad y flexibilidad en sus superficies creando una especie de revestimiento celular.

Este sentido de movimiento de sus obras nos va a situar en un plano donde los huecos creados en sus formas muestran un movimiento figurado, que otros artistas como Calder supieron aprovechar para organizar la alternativa al movimiento real.

10.1.2 El espacio en movimiento

Tal vez lo más lícito hubiese sido situar a Calder tras el ensayo realizado en este trabajo sobre González por su proximidad en el tiempo, ya que tomaron parte en situaciones conjuntas como la participación en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París en 1937.

Calder muy vinculado a España pudo participar excepcionalmente en este Pabellón con su obra ***Fuente de Mercurio***. Aunque ciertamente, fue el tema de las constelaciones el que tuvo una importancia capital en su obra,

⁵⁸³ Albrecht, H. J. (1981): op.cit., nota 95, p. 96.

llenando un período en el que Calder adoptará el propio nombre de **constelaciones**, para una serie de esculturas de comienzos de la década de los 40.



Ilustración 302. Fuente de Mercurio. Calder, 1937. Donación del artista a la Fundación Miró, Barcelona.

Sin embargo, tras la prefiguración teórica de los futuristas, los relieves suspendidos de Rodchenko, los muelles vibratorios de acero de Gabo y la sinuosa movilidad de las obras de Arp, Calder merece ser el gran sucesor temáticamente hablando, al hacer del movimiento y la mutabilidad el hilo conductor de su estética, dotada además de

una carga poética implícita y un simplismo universal. Rosalind Krauss, describe sus obras como *ballets mecánicos* y Francisco Calvo Serraller como *le monument pendu*, donde la gravedad y la gracia comparten el conjunto de sus esculturas.

Calder es un artista inmerso en su propio lenguaje formal en torno de las influencias parisinas claves del surrealismo y el último constructivismo alrededor 1930. Sin embargo su talento traspasó las fronteras de estos movimientos con lo que pudo abordar el nuevo medio en el que se movía con mucha más libertad. Lo prodigioso de la obra de Calder en cuanto a la sutileza e ingravidez de sus obras, es que a pesar de trabajar con un material tan duro y pesado como el acero, sus trabajos ofrecían ligereza, maleabilidad y flexibilidad como en su momento hizo Julio González con el hierro. El aire y el vacío son cuestiones fundamentales para entender a Calder.

Aunque ajeno a los experimentos que Jean Arp, y otros, llevaban a cabo basados en una *"partenogénesis de la tridimensionalidad a partir del dibujo"* (Schneckenburger, 2005)⁵⁸⁴, Calder con su formación de ingeniero a cuestas, comenzó realizando obras en alambre que se presentaban como líneas construidas en el aire. Conviene tener presente que el tema crucial de la escultura en el París de esta época (años veinte) son los dibujos en el aire, de los que hemos tratado anteriormente en el capítulo sobre Picasso, principal responsable de los mismos.

Calder comenzó a trabajar en un encargo que tuvo lugar en 1924 sobre dibujos lineales que representaran escenas de

⁵⁸⁴ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22. Cap. 5, *Los nuevos materiales: hierro y acero*.

boxeo. Estos dibujos tuvieron tal éxito que continuó recibiendo encargos de este tipo aunque variando la temática que pasó a ser circense, atlética y animalísticos. Estos dibujos se convirtieron inmediatamente en sus primeras esculturas de alambre que datan de 1926, y que le abrieron las puertas de los estudios más vanguardistas por sus ingeniosas disposiciones lineales de sutil ornato y extraordinaria caricaturización.

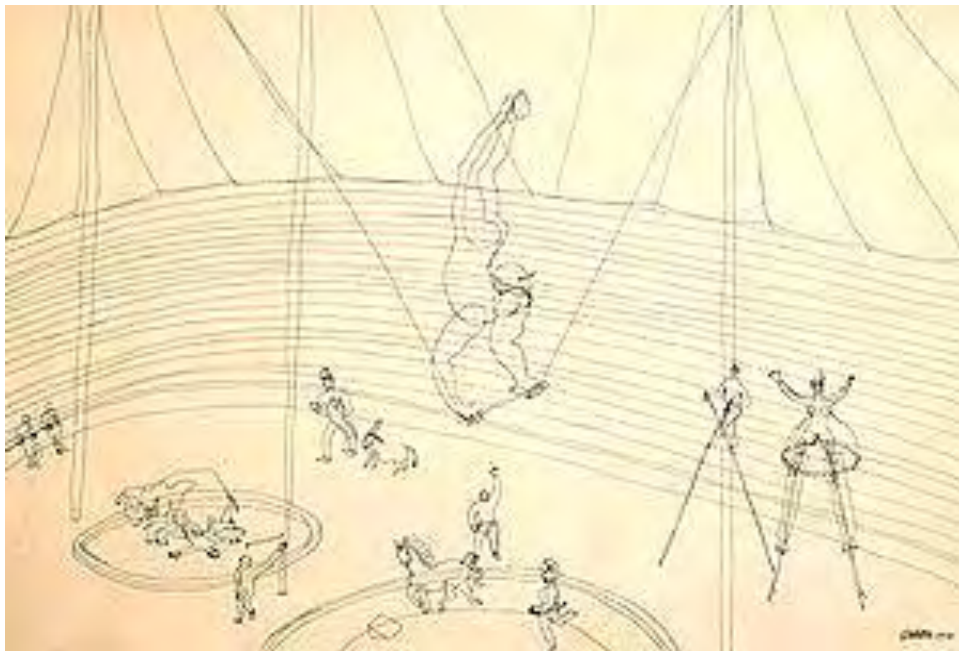


Ilustración 303. El circo. Calder, 1932. National Gallery of Art, Washington, D. C.

Además de su facilidad artística de crear estas piezas, no debemos olvidar la influencia de lo que estaba sucediendo a su alrededor respecto a la vanguardia artística del dibujo en el espacio, ni tampoco la nutricional influencia por una parte, ***"de los teatros de sombras chinas, siluetas, linternas mágicas, pantógrafos, fisionotrazos, máquinas para trazar contornos de la figura a través de delinear sus sombras proyectadas, así como la de los caricaturistas, los únicos dibujantes que no***

vieron comprometido su futuro tras la fotografía, además de los antecesores de los Comic Strips de fines del XIX; por otra, el dibujo lineal de la ingeniería, que se plasma también con una línea de puro contorno. He aquí, pues, un complejo mundo nuevo resuelto, como quien dice, de un plumazo, a base de puras líneas sin fin” (Calvo Serraller, 2004)⁵⁸⁵



Ilustración 304. Hércules y el león. Calder, 1928. Calder Foundation, Nueva York.

⁵⁸⁵ Calvo Serraller, F. (2004): op.cit., nota 17, p. 26

La influencia de Arp y de Miró, atenuó la rigidez inicial que poseía la obra de Calder, añadiéndoles un toque lúdico de movimiento y curvas orgánicas, muy en consonancia con su temperamento artístico. A esto debemos añadir, el gran avance que supuso esa ingeniosa reducción de la realidad a una estructura lineal que literalmente se mueve por el espacio sin ocuparlo que, junto a su conceptualidad, levedad, ligereza e ingravidez, permite concebir su obra como la más innegable instauración de los cuerpos en el aire, cuya plasmación física le llevó a la implacable manifestación de sus móviles, los cuales también contaron con esa ironía moderna y su risueña vitalidad.



Ilustración 305. Nevisca en Roxbury. Calder, 1948. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

"La gente cree que los monumentos deben salir de la tierra, nunca del techo, pero los móviles pueden ser monumentos también" (Calder, 2003)⁵⁸⁶. La fuerza de esta afirmación expresa la extrañeza de cómo es posible que, exactamente un monumento, es decir, una obra de arte pueda volar. No es que produzca escándalo ya, ver objetos volantes de gran tamaño sobre nuestras cabezas como aviones o plataformas espaciales. La cuestión es que tanto ayer como hoy, lo revolucionario de Calder fue que extendió la obra de arte al vacío en sí mismo. Si Rodin, ya había sacado literalmente fuera de lugar a la escultura, a la que no sólo le quitó el pedestal echándola por tierra, sino que la desmenuzó en mil fragmentos expresivos, Calder evolucionó sobre el vacío artístico y tejió en el aire con hilos de acero.

A pesar de que las primeras obras de Calder se encuentran cargadas de espíritu infantil, son esculturas embebidas entre todos los complejos problemas de la cultura y el arte revolucionario de la época, en el que ***"hasta el prestigio de poseer cualidades infantiles y así estar más próximo a la naturaleza es inseparable de la ideología de Rousseau y de gran parte del pensamiento del siglo XVIII"*** (Calvo Serraller, 2004)⁵⁸⁷. Con todo, lo realmente insólito de Calder, es que este carácter vital y risueño lo pudiera traducir en obras de arte y por ello, como bien apunta D. Asthon fue tan altamente apreciado por aquellos representantes del arte parisino que eran capaces de entenderlo.⁵⁸⁸ Sin embargo el salto realmente importante en su carrera se produjo en la siguiente década (1931), cuando visitó el estudio de Mondrian, donde la ***"seriedad"*** de las obras de Piet, era el antagónico del infantil ingenio de Alexander.

⁵⁸⁶ Calder, A. (2003): ***Calder: la levedad y la gracia***. Madrid, TF. Editores.

⁵⁸⁷ Calvo Serraller, F. (2004): op.cit., nota 17, p. 26

⁵⁸⁸ Asthon, D. (1997): ***Calder***. Barcelona, Fundación Miró, p. 52.

La conmoción que le causó esta visita está reflejada en su propio testimonio: *"me impresionó enormemente el estudio de Mondrian: un estudio grande, hermoso y de forma irregular, con paredes pintadas de blanco divididas por líneas negras y rectángulos de color brillante, como su pintura. Era encantador, había un cruce de luz (tenía ventanas a ambos lados), y yo entonces creí que sería fantástico que aquello se moviera: Mondrian, sin embargo, no estuvo en absoluto de acuerdo con esta idea. Volví a casa e intenté pintar. Pero el alambre, o algo que pueda torcer, o romper, o doblar, es para mí un medio que me permite pensar más fácilmente."* (Calder citado en Chipp, 1995)⁵⁸⁹ La verdadera influencia de este artista en Calder, radica en que le ayudó a obtener un cambio nada improvisado o casual, porque Mondrian había sido, entre otras cosas, uno de los pioneros del arte abstracto en su versión más radical y purista.

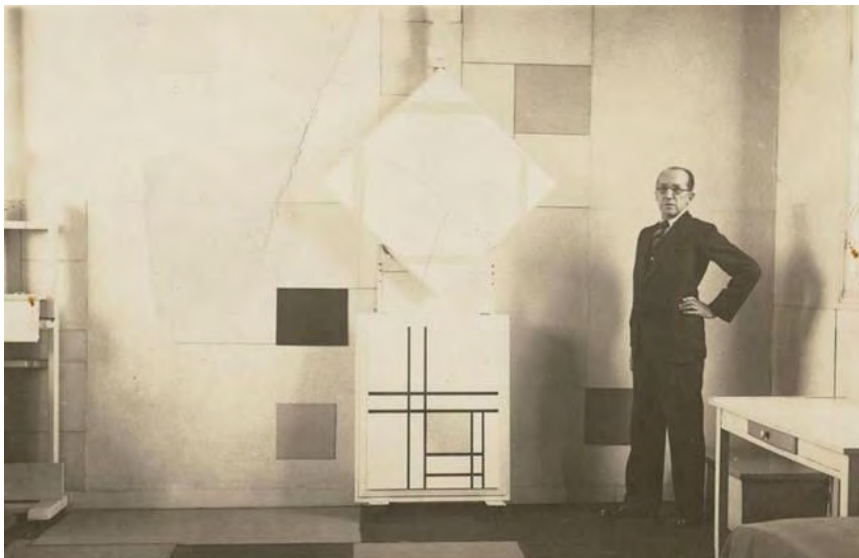


Ilustración 306. Foto de Piet Mondrian en su estudio de París, 2 de noviembre de 1933. Foto Coll. Elout-Drabbe.

⁵⁸⁹ Chipp, H. B. (1995): Teorías de arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Madrid, Akal, p. 43.

Desde entonces, encontramos en Calder la demostración más notoria de su doble registro artístico. Esta dualidad entre lo abstracto de Mondrian y la figuración orgánica de Arp y Miró, supuso un paso hacia una postura por el radicalismo en la representación artística. Sin embargo, a causa de la crisis que sufrió el arte de vanguardia donde se planteó el problema del propio lenguaje artístico, y de la que surgieron varias corrientes simultáneas, la de los realismos, la del surrealismo figurativo de los treinta y la de quienes se agruparon en el movimiento llamado de abstracción-creación, hizo que Calder se replanteara su obra, y aunque su paso hacia la abstracción no supuso una rotura total con las formas orgánicas ni la deliberada supresión de cualquier huella figurativa en su obra, si se orientó definitivamente hacia la escultura y en concreto hacia la movilidad de la misma.

En sus móviles, Calder reunió los contornos dinámicos de Mondrian y las formas arboladas de Miró y los ató a delgados alambres de hierro que luego suspendió en el vacío. En ese momento, los pesados bloques de acero fueron equilibrados en una danza de ingravidez donde el soplo del aire se convirtió en el elemento primordial de las obras. Los primeros móviles no causaron impresión en el mundo vanguardista sin embargo, cuando los motorizó, la potencialidad cinética que adquirieron sus obras procedió a ser de una magna trascendencia.

"El término móvil le fue sugerido a Calder por Duchamp, que no en balde lo había utilizado opcionalmente para su Rueda de bicicleta (1913)." (Calvo Serraller, 2004)⁵⁹⁰ Aunque podemos encontrar otras sugerencias procedentes de las obras surrealistas y dadaístas como la obra de Man Ray titulada

⁵⁹⁰ Calvo Serraller, F. (2004): op.cit., nota 17, p. 26

Obstrucción de 1920, donde se puede contemplamos una instalación realizada con perchas suspendidas del techo y entre sí.



Ilustración 307. Obstrucción. Man Ray, 1920. The Man Ray Trust Archive, New York.

En cualquier caso, la obra de Calder es de una originalidad poderosa e inspiradora, tal y como le sucedió a Arp, incluso antes de crear sus primeros prototipos de móviles suspendidos. *“La clave está en la ligereza con la que dota a estas estructuras filamentosas, rematadas por corpúsculos de madera, cuyo peso y rotundidad acentúan el efecto mágico de ingravidez, la volatilidad de los cuerpos, que, incluso inmóviles, parecen como sensores del movimiento, no tanto porque posean un motor mecánico, sino porque recogen las energías espaciales invisibles.”* (Calvo Serraller, 2004)⁵⁹¹

⁵⁹¹ Calvo Serraller, F. (2004): op.cit., nota 17, p. 26

Sin embargo, el sentido de movilidad de sus obras no puede ceñirse únicamente a su intuición y los conocimientos de ingeniería. Calder, dio un gran ejemplo de adaptabilidad con sus obras, en un período en el que el enfrentamiento entre figuración y abstracción, orgánico y geométrico, subjetivo y

objetivo... estaba dividiendo a las vanguardias del momento, puesto que él supo reconocer en sus esculturas todos estos elementos, que se ajustaban de manera espontánea, original y fluida, sin preocuparse de la animadversión existente entre ellos. *"En este sentido, la postura de Calder recuerda la evolución última de Paul Klee, que tuvo parecida capacidad de síntesis de honda singularidad, en la que tampoco faltó hasta el final el humor."* (Calvo Serraller, 1987)⁵⁹²

El sentido de ingravidez en la obra de Calder se convirtió en el eje cardinal de su poética artística como él mismo refleja al apuntar que *"el sentido subyacente a la forma en mi obra ha sido el sentido del universo, o parte de él, ya que es un modelo más bien grande para trabajar. Lo que quiero decir es que la idea de los cuerpos celestes flotando en el espacio, de diferentes tamaños y densidades, acaso de diferentes colores y temperaturas, y rodeados y entremezclados con elementos de condición gaseosa, unos en descanso y otros moviéndose de manera particular, me parece la fuente ideal de la forma"* (Calder citado en Chipp, 2005)⁵⁹³

De esta manera cuando se observa la trayectoria de Calder, se comprende su importancia en el arte. No sólo logro disolver el concepto de masa, sino que la convirtió en algo de casi total transparencia, ingrávito y flotante. La pensadora francesa Simone Weil, apunta en sus ideas una evidente afinidad con los móviles de Calder: *"Descender con un movimiento en el que no intervenga la gravedad... la gravedad propicia el descenso, el ala propicia la subida: ¿qué ala a la*

⁵⁹² Calvo Serraller, F. (1987): Notas sobre el pensamiento artístico de Paul Klee" en *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo*. Madrid, Taurus. p. 123

⁵⁹³ Chipp, H. B. (2005): op.cit., nota 589, p. 77.

segunda potencia puede propiciar el descenso sin gravedad? La creación está hecha del movimiento descendente de la gravedad, del movimiento ascendente de la gracia y del movimiento descendiente de la gracia a la segunda potencia. La gracia es la ley del movimiento descendente. Rebajarse es subir con respecto a la gravedad moral. La gravedad moral hace que caigamos hacia lo alto” (Weil, 1994)⁵⁹⁴

Y, es “caer hacia lo alto” la mejor definición para la oscilación ingravida de los móviles de Calder. Ese *monument pendu* del que nos habla Serraller. Es un arte donde el vacío significa un instante de ingravidez, cuya forma es pura energía, un doble movimiento descendente clave de todo el arte como bien señala Weil⁵⁹⁵.

Es más, es el vacío: “no ejercer todo el poder de que se dispone es aceptar el vacío. Ello va contra todas las leyes de la naturaleza: sólo la gracia lo puede conseguir. La gracia colma, pero no puede entrar más que allí donde hay un vacío para recibirla, y es ella quien hace ese vacío [...] El hombre sólo escapa a las leyes de este mundo por espacio de una centella. Instantes de detenimiento, de contemplación, de intuición pura, de vacío mental, de aceptación del vacío moral. En instantes así es capaz de lo sobrenatural” (weil, 1994)⁵⁹⁶ Y, Calder fue ese hombre que se pasó la vida en busca de la gracia de la ingravidez, lograda paradójicamente sin salirse del campo gravitatorio.

⁵⁹⁴ Weil, S. (1994): *La gravedad y la gracia*. Madrid, Caparrós, p. 189.

⁵⁹⁵ Weil, S. (1994): *Ibíd.*

⁵⁹⁶ Weil, S. (1994): *op.cit.*, nota 594, p. 279.

Es importante recordar ya para terminar, que Calder había convertido toda esa obra grávida en una categoría que posteriormente daría lugar a sus *stabiles*. Estos monumentos de acero revelan el lado más pictórico del artista por su marcado acento gestual. Se trata de colosos biomórficos y zoomórficos que parecen elevarse del suelo a pesar de su volumen, desplegando sus arcos alrededor y a través de la propia escultura.



Ilustración 309. Cheval Rouge. Calder, 1974. Jardín de esculturas del Museo Hirshhorn, Washington.

Sin embargo, esta monumentalidad corre paralela a una ligereza propia de la danza. Los Stabiles proveen un contraste a la arquitectura urbana, encontrándose entre los ejemplos más paradigmáticos del arte urbano.

Para Calder, que soñó que los rectángulos de Mondrian volaran al percibir su obra como aérea, en su propia obra esa lucidez se transformó en ingravidez, *"pero no sólo como un mero sistema de equilibrios y contrapesos, sino como lo que flota, aligerado, moviéndose a impulsos de fuerzas etéreas invisibles, porque sus móviles son [...] sensores de energía ambiental, campos de acción para la gracia, la energía, la luz."* (Calvo Serraller, 1987)⁵⁹⁷.

Y, si la reducción de la forma en Calder llegó a la ingravidez de dibujar en el espacio, con Giacometti se redujo a las dimensiones de una cerilla, haciéndola desaparecer prácticamente, hasta el punto de que sus figuras se le desmoronaban entre los dedos.

10.1.3 La forma a través de la mínima dimensión.

"Existe en la medina de Fez una calle tan estrecha que la llaman <la calle de uno solo>. Es la línea de entrada del laberinto, larga y oscura. Los muros de las casas parecen tocarse en lo alto. Se puede pasar de un terrado a otro sin esfuerzo alguno. Las ventanas también se miran y se abren mutuamente en las intimidades. [...] Al observar las estatuas

⁵⁹⁷ Calvo Serraller, F. (2004): op.cit., nota 17, p. 26

de Giacometti, supe que fueron hechas, delgadas y alargadas para atravesar aquellas calles e incluso cruzarse sin dificultad alguna. Creo incluso haberme encontrado con ellas, cuando niño. El perro de bronce, tan largo, tan flaco, rozaba las paredes como suele decirse, en su horizontalidad rígida e interminable, mientras un hombre filiforme caminaba, sobresaliendo su cabeza por los terrados, iluminados por una fuerte luz” (Ben Jelloun, 1990)⁵⁹⁸ Son estas palabras del poeta Tahar la descripción mas acertada para las esculturas de Giacometti.



Ilustración 310. El perro. Giacometti, 1951. Fundación Maeght, Sanit-Paul de Vence. Francia.

Pensar en la reducción de la forma, es recordar estas figuras largas, flacas, rígidas sobresaliendo de todo y escondiéndose de si mismas. Bronces que transporta vida en

⁵⁹⁸ Ben Jelloun, T. (1990): *Alberto Giacometti*. París, FLOHIC Éditions, p. 34.

una rica simplicidad tan mínimamente materiales que parecen susurrar silencios. Las figuras de Giacometti están hechas para ser rodeadas de aire. Un espacio que las envuelve, las atraviesa y las reduce deslizándose entre ellas rozando su contorno para sumergirlas en una tremenda serenidad interior, y ocupando el mínimo espacio. Giacometti sustituyó las masas compactas de la escultura convencional por una especie de esqueletos en el espacio. Son construcciones abiertas de metal y yeso, insertas y delimitadoras en un área mucho más amplia que el que su propia materia ocupa.



Ilustración 311. La Fôret. Giacometti, 1950. Colección particular, Centre Georges Pompidou, París.

Durante sus primeros años, Giacometti descubrió el futurismo italiano dejando el taller de Bourdelle donde estaba realizando unos cursos desde 1922 y por lo tanto, renunciando a la copia del natural. Giacometti no veía formas, sino una ausencia que le cuestionaba acerca de su propia presencia en el mundo, siendo esta su mayor preocupación desde entonces, *"creación de una síntesis entre el mundo exterior y uno mismo, uno y el mundo exterior recreados en un tercer objeto que es la síntesis"* (Giacometti, 1944)⁵⁹⁹ Esta inquietud era muy diferente a la de los artistas contemporáneos a él, y así lo muestran de forma clara una serie de obras que realizó entre 1927 y 1928, a las que llamó *esculturas planas*.



Ilustración 312. Mujer cuchara. Giacometti, 1927. Coll. Fundación Alberto y Annette Giacometti, París.

⁵⁹⁹ Giacometti, A. (1944): *Escritos*. Madrid, 2001. op.cit., nota, 59, p. 72. (El escrito está realizado hacia 1944, y recopilado en este libro en el 2001)

En esta época, Giacometti encerrado en su taller comenzó a trabajar mediante la memoria, lejos de cualquier copia del natural para reconstruir aquello que había retenido del modelo. *“Me parecía absurdo correr tras una cosa que estaba llamada al fracaso desde el principio. Me dije que lo que me quedaba por hacer, si quería continuar, era trabajar de memoria, hacer sólo lo que realmente sabía. Durante diez años, lo único que hice fue reconstruir. No empezaba una escultura hasta que la veía lo bastante claramente par realizarla.”* (Giacometti, 2001)⁶⁰⁰. El precio a este gran esfuerzo fue una serie de placas de yeso colocadas de cierto modo en el espacio, en las que hizo surgir uno o dos huecos, *“que eran si quiere, el lado vertical y el horizontal que se encuentran en toda figura”* (Giacometti, 2001)⁶⁰¹, y son estas esculturas planas el primer gran ejemplo de lo que logrará representar en su futura obra.



Ilustración 313. Tête qui regarde. Giacometti, 1928. Kunsthaus Alberto Giacometti, Zurich.

⁶⁰⁰ Giacometti, A. (2001): op.cit., nota, 59, p. 72. *Entrevista con Pierre Schneider.*

⁶⁰¹ Giacometti, A. (2001): *Ibíd.* Entrevista con Georges Charbonnier.

Para las preocupaciones del arte tradicional, estas Cabezas planas que realizó Giacometti *"seguramente no pueden ser más extrañas porque no imitan las apariencias sensibles e intentan demostrar que podemos apreciar lo invisible de una presencia"* (Bonnefoy, 1998)⁶⁰² Estas cabezas de 1928 y su obra posterior suponen una gran ruptura. Son signos abandonados al juego de sus relaciones que el artista carga sobre su propia existencia. Al contrario que el arte de Picasso, por ejemplo, que se libera para aparecer lúdico en creaciones de carácter formal, el de Giacometti entraña una preocupación existencial que alberga la nada y el ser, que *mantendrá durante toda su vida, "únicamente puedo realizarme a través de los objetos, la escultura, los dibujos (puede que la pintura), tal vez los poemas. Y ninguna otra cosa"* (Giacometti, hacia 1932)⁶⁰³

Sin embargo, a partir de 1929 realizó una serie de obras que le familiarizaron con los artistas de la extrema vanguardia como Breton, que le invitó a unirse a su grupo surrealista. A partir de entonces comienza a participar de las actividades del grupo con publicaciones, exposiciones y obras abiertas. Objetos, que muestran una reflexión influenciada por el psicoanálisis de Freud que le hizo comprender la necesidad que tenía de expresar su presencia, *"la escultura no es para mí un objeto hermoso, sino un medio para intentar comprender un poco mejor lo que veo, para intentar comprender un poco mejor lo que me atrae y me maravilla de cualquier cabeza. [...] Una escultura bien resuelta no sería más que un medio para decir a los demás, para comunicar a los otros lo que veo."* (Citado en Boudaille, 1959)⁶⁰⁴.

⁶⁰² Bonnefoy, I. (1998): *Alberto Giacometti*. Madrid, Kliczkowski, p. 173.

⁶⁰³ Giacometti, A. (h. 1932): op.cit., nota 59, p. 87. *Cuadernos y escritos*.

⁶⁰⁴ Boudaille, G. (1959): Diderot y Falconet estaban de acuerdo. *Les Lettres Françaises*, nº 755, 8 enero, p. 13. Editeurs Français Reunis. En esta

Una de las mejores obras que representan este momento de transición es *Palais à quatre heures du matin* que Giacometti describe en uno de sus textos: *"Vuelvo a las construcciones que me divierten y que viven en su surrealidad; un hermoso palacio; el suelo de dados blancos con puntos negros y tojos sobre los que caminamos, las columnas, el techo al aire que ríe y los bonitos mecanismos de precisión que no sirven para nada. A tientas, intento atrapar en el vacío hilo blanco invisible de lo maravilloso, que vibra, y del cual se escapan los hechos y los sueños con el ruido de un arroyo que discurre sobre pequeños guijarros preciosos y vivos. [...] se detuvo un momento y vio dentro y fuera tantas maravillas. ¡Oh! ¡palacio, palacio!"* (Giacometti, 2001)⁶⁰⁵



Ilustración 314. Palais à quatre heures du matin. Giacometti, 1932. MOMA, Nueva York.

revista Boudaille una serie de preguntas acerca de los problemas suscitados por la correspondencia entre Diderot y Falconet, que provocaron tomas de postura categóricas entre los escultores contemporáneos, y que a través de catorce entrevistas intentó descubrir. Giacometti fue uno de los catorce artistas que respondieron a sus preguntas.

⁶⁰⁵ Giacometti, A. (2001): op.cit., nota, 59, p. 72. *Pasto quemado*.

Los objetos surrealistas le permitieron a Giacometti hacer reflexiones sobre sí mismo en su obsesión por el ser. Estas obras expresan una idea, que por otro lado, casi no podría apenas sustentar una obra. Sin embargo, se trata de una práctica que le hará comprender gran cantidad de hechos de su propia vida y que garantizará la fecundidad de sus próximos trabajos. Con *Bola suspendida*, y sus connotaciones eróticas asombró a los surrealistas porque era una obra que *"objetivaba la energía libidinal del inconsciente"* (Krauss, 2002)⁶⁰⁶. Maurice Nadeau escribió que *"todos los que vieron este objeto en funcionamiento, experimentaron un fuerte pero indefinible emoción sexual relacionada con sus deseos inconscientes. La emoción no era en absoluto de satisfacción, sino de perturbación, como la que produce la irritante consciencia de un fracaso"* (Nadeau, 1972)⁶⁰⁷.



Ilustración 315. La boule suspendue. Giacometti, 1930. Colección del Museonnacional de Arte Moderno Georges Pompidou. París.

⁶⁰⁶ Krauss, R. (2002): op.cit., nota 528, p. 194. Cap. 4. *Un plan de juego. Los términos del surrealismo.*

⁶⁰⁷ Nadeau, M. (1972): *Historia del surrealismo*. Barcelona, Ariel, p. 64.

Pero, no es el rasgo erótico el que hace de esta escultura un prodigio surrealista, sino el hecho de que la bola suspendida en el aire y en movimiento está dentro del volumen cúbico de una jaula hecha de nada. De este modo, como bien nos explica Krauss, consigue hacer del objeto un cómplice ambivalente del espacio del mundo, porque mientras que su movimiento es real, su lugar en ese mundo resulta confinado al escenario particular de la jaula apartado de todo lo que le rodea. La jaula se convierte en una burbuja de aire flotante en el interior de su mundo⁶⁰⁸

Las obras producidas durante todo este período reflejan un Giacometti obsesionado con el vacío. Sus obras producen en el espectador una sensación de perturbadora continuidad espacial. Son obras que poseen esa continuidad física entre ellas y el espectador a pesar de que la mayoría de ellas están literalmente separadas del observador por medio de jaulas o estrategias de juegos. *"Así conseguí representar una parte de mi visión de la realidad, pero me faltaba lo que yo entendía por conjunto, una estructura, un lado agudo que también percibía, una especie de esqueleto en el espacio. Las figuras nunca eran par mí una masa compacta, sino una especie de construcción transparente."* (Giacometti, 2001)⁶⁰⁹

Es lo que muestra con fuerza su escultura *L'objet invisible*, también llamada *Mains tenant le vide*, donde la figura que sujeta la nada avanza hacia el propio escultor para ofrecerle con sus manos juntas, pero que no se tocan, el objeto invisible en el que se puede reconocer toda su obra futura, *"ya no era la forma exterior de los seres lo que me*

⁶⁰⁸ Krauss, R. (2002): op.cit., nota 528, p. 194.

⁶⁰⁹ Giacometti, A. (2001): op.cit., nota, 59, p. 72. *Carta a Pierre Matisse, 1950.*

interesaba, sino lo que sentía afectivamente en mi vida. [...] Ya no se trataba de representar una figura exteriormente fiel a la realidad, sino de vivir y realizar sólo lo que me hubiese impresionado, o lo que deseaba. [...] Puede que, si pudiese dibujarlas, ya no sería necesario realizarlas en el espacio, pero no estoy seguro” (Giacometti, 2001)⁶¹⁰



Ilustración 316. L'objet invisible, Alberto Giacometti, 1934. National Gallery of art. Washington

⁶¹⁰ Giacometti, A. (2001): ibid.

Aunque el período surrealista marcó la creatividad de Giacometti, no supuso más que un momento en el conjunto de su existencia, una época de formación de la que resurgió con mayor conciencia. *"Y, de hecho, no tardó en dedicar cuerpo y alma a una búsqueda, ahora sí, decididamente en ruptura con todo lo que podía ver que se hacía a su alrededor; una búsqueda que, no dejó de asombrar durante mucho tiempo. En principio, fue una sorpresa que Alberto anunciara a sus amigos que dejaba de interesarse por esos objetos que tanto les gustaban para dedicarse, tan sólo, a la contemplación del rostro humano."* (Bonneyoy, 1998)⁶¹¹. ¿Dibujar caras? Bretón le consideró un reaccionario y Giacometti fue excluido del grupo.

"¿Por qué tengo necesidad, sí, necesidad de pintar rostros? ¿Por qué me quedo... como podría decirlo... casi alucinado por los rostros de la gente... y eso desde siempre? Es como si viese un signo desconocido, como si hubiera algo que ver que no se ve a primera vista... ¿Por qué?" (Giacometti, 2001)⁶¹². La realidad es que comenzó a hacer cabezas que son retomadas y abandonadas dos veces al año pero de un modo muy particular. Giacometti a partir de este momento, abandona la obsesión de crear vacíos, *"en adelante conservar siempre el equilibrio consigo mismo, en sí mismo, y no volver a hacer agujeros en el vacío"* (Giacometti, 2001)⁶¹³. Sino realizar un conjunto, como él mismo expresa, *"donde haya la mismo tiempo cuerpos, líneas, profundidad, armonía de masas y de detalles, para que esté todo subordinado al conjunto sin que haya vacíos"* (Giacometti, 2001)⁶¹⁴. Sin embargo y a pesar de esa ausencia de huecos de la que nos

⁶¹¹ Bonneyoy, I. (1998): op.cit., nota 602, p. 89

⁶¹² Giacometti, A. (2001): op.cit., nota, 59, p. 72.

⁶¹³ Giacometti, A. (2001): op.cit., nota 59, p. 487.

⁶¹⁴ Giacometti, A. (2001): Ibíd.

habla, Alberto acometió su obra interactuando con el vacío igualmente.

La diferencia es que, en vez de realizar agujeros, comienza a reducir la materia en un estrechamiento que las hace casi desaparecer, pero nunca de una manera estática o firme. Nunca son lineales ni tajantes. Son trazos vivos, rápidos, únicamente interrumpidos por la duda del momento, por los puntos suspensivos del vacío, por el terror de desaparecer.



Ilustración 317. Busto de Diego. Giacometti, 1954. Colección M. Mme Adrien Maeght. Paris.

Giacometti aplicará el resto de su vida a trabajar este encuentro. Son figuras que desaparecen, *"esculturas tan pequeñas que, a menudo, un último corte las destruía; pero que, situadas en lo alto de uno o dos pedestales, con los brazos adheridos al cuerpo, causaban poderosamente la impresión de una figura divina, una presencia pura."* (Bonnefoy, 1998)⁶¹⁵.

Durante los años que fueron a partir de 1937, las esculturas de Giacometti comenzaron a empequeñecer. *"Como me seguía siendo imposible realizar una cabeza con éxito, quise hacer personajes enteros. Empezaba a hacerlos así de grandes (Giacometti muestra la longitud de su antebrazo), pero acababan así (la mitad del pulgar) Esto continuó durante toda la guerra. Intentaba todos los días, no hacía nada más. Empezaba a hacerlas así de grandes y, cuando acababa, eran indefectiblemente, así de pequeñas. Era algo diabólico."* (Giacometti, 2001)⁶¹⁶ Era algo traicionero y completamente involuntario. La razón de estas dimensiones radica en la obstinación de Giacometti por trabajar con el recuerdo, de memoria. Años más tarde comprendió el porque de esta disminución. Sus trabajos eran físicamente la visión precisa que había tenido de ellos en el momento preciso que los había percibido en la calle u otro lugar y siempre a cierta distancia. Por lo tanto, tendía a darles el tamaño que tenían cuando los veía a esa distancia. *"Para transmitir la impresión que recibí, hubiera debido hacer una pintura y no una escultura. O si no, hubiera debido hacer un pedestal inmenso para que el conjunto se correspondiese con la visión"* (Giacometti, 2001)⁶¹⁷

⁶¹⁵ Bonnefoy, I. (1998): op.cit., nota 602, p. 89.

⁶¹⁶ Giacometti, A. (2001): op.cit., nota, 59, p. 72. *Entrevista con Pierre Dumayet.*

⁶¹⁷ Giacometti, A. (2001): *Ibíd.*

Años más tarde, sus obras serán, por el contrario de tamaño más grande, mayor estrechez y de miembros más alargados. *"Para acabar con esa reducción un día decidí empezar una escultura así de grande (un metro aproximadamente) y no ceder ni un milímetro, costase lo que costase. [...] Pero sucedió lo contrario. En lugar de reducirse de aquí (altura), lo hizo de aquí (ancho)"* (Giacometti, 2001)⁶¹⁸. Adelgazaba y adelgazaba. Dicho de otra forma, el extraordinario alargamiento de las obras de Giacometti proviene de la disciplina que se impuso para dejar de reducirlas de tamaño. Se hicieron más estrechas porque no quería dejar que se redujeran.

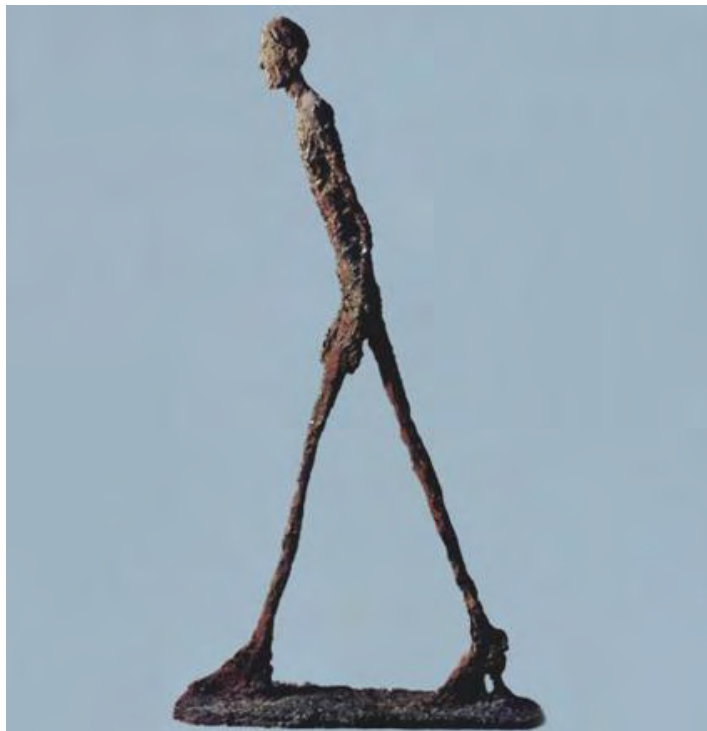


Ilustración 318. Hombre andante. Giacometti, 1960. Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.

⁶¹⁸ Giacometti, A. (2001): op.cit., nota, 59, p. 496.

Y estas figuras, acabaron siendo la expresión de la soledad, la angustia, la determinación, la inaccesibilidad y de la intimidad del hombre. Cuando las estatuas de Giacometti caminan lo hacen sin ruido, conteniendo el vacío. Dan la impresión a menudo de salir de una travesía del desierto **porque nunca están apaciguadas, pero en silencio, "el silencio y el inmovilismo, decía, invadían la realidad. Cada movimiento me parecía una sucesión de momentos inmóviles, separados por abismo de vacío, por eternidades de silencio"** (Ben Jelloun, 1990)⁶¹⁹

Hubo dos obras, al margen de las altas figuras de bronce, que nunca renunció a esculpir. ***Tête sur tige***, una cabeza muerta, boquiabierta, derramada sobre una varilla de hierro, y ***Le Nez***, cabeza burlona convertida en demonio. Y, con estas dos obras Giacometti alcanzó la cita que tenía con su destino, expresando con ellas la verdad de la condición humana que el resto de los artistas, incluso los poetas, se negaban a considerar. ***"Aquella cabeza minúscula, como un puño al final del cuerpo, una línea vertical, un nudo en la punta de una cuerda, liberado el cuerpo de todo lo que le sobra, la carne, los ropajes, cuerpo desengrasado como la hoja de un cuchillo, para poder soportar una cabeza tan compleja, repleta de tormentos y pensamientos rebeldes, los ojos son cavidades sin párpados para una mirada sin orillas. [...] Cabeza plana, como una lámina desgastada, llena de huecos y de motas de polvo incrustadas, [...] Es la imagen de nuestras soledades perdidas, disimuladas detrás de de nuestras balbucientes frases, para disculparse o mentir."*** (Ben Jelloun, 1990)⁶²⁰

⁶¹⁹ Ben Jelloun, T. (1990): op.cit., nota 598, p. 55.

⁶²⁰ Ben Jelloun, T. (1990): Ibíd.



Ilustración 319. Head of a Man on a Rod. Giacometti, 1947. MOMA, Nueva York.

"Tengo la impresión de ser un personaje desvaído, un poco borroso, mal situado" (Giacometti, 1963)⁶²¹ Giacometti llegó al límite de la mínima forma sin acabar con el objeto en sí. Sin embargo, los minimalistas comenzaron a manifestar los primeros síntomas de desmitificación del objeto, reduciendo el arte al concepto por medio de estructuras primarias y la más exigua expresión formal.

⁶²¹ Giacometti, A. (1963): op.cit., nota, 59, p. 487. *Escritos*.

10.2 Los otros objetos artísticos.

La evolución de la escultura hacia la expresión objetual de la nada siguió unos derroteros muy diferentes a los de Giacometti. Ahora, su manifestación se conjuga con experiencias de desmaterialización y conceptualización del soporte, de modo que la expresión fundamental de algunos movimientos artísticos que se inician en la década de los 60, van a sentar las bases para la eclosión del arte conceptual.

Sin embargo, no están lejos del espíritu de Giacometti puesto que el nuevo arte objetual recoge un abanico amplio de todas las posibilidades que este artista y los movimientos artísticos de su época, habían iniciado en su momento. El ***assemblage*** que supone la reunión de materiales o fragmentos de objetos diversos, ya lo hicieron Duchamp, Picasso y los surrealistas. Los ***combine paintings*** de Rauschenberg, no tienen nada que envidiar con los cuadros de estos mismos artistas, incluso los ambientes creados para ***happening*** son los ambientes desarrollados por los futuristas y dadaístas.

Qué aportan pues, estos nuevos objetos en el mundo del arte. Estas experiencias objetuales que nacen a partir de la semilla de las últimas vanguardias, suponen la implantación de un género artístico nuevo, en que se resalta la decadencia, la efemeridad y los nuevos materiales de los objetos y sobretodo, la propuesta de un viaje hacia la desmaterialización total del arte, hacia la nada. El vacío.

Se instaura una metodología que aspira a un estilo más estricto geométricamente, pero donde la imposición del orden no sea inflexible, sino moderada. Objetos con personalidad a

nivel individual, y muy concretos. La escultura de David Smith, por ejemplo, influencia por Julio González, ofrece muchas analogías con este nuevo arte objetual y de igual modo sucede con Anthony Caro que recoge el testigo de Smith. Siendo tal vez, los primeros artistas modulares de un arte cada vez más minimal.



Ilustración 320. Midday. Anthony Caro, 1960. Propiedad del autor.

Las obras de estos dos artistas, marcan una transición general que inaugura el predominio de la escultura como género. Esta nueva escultura nos habla de un solo color para todas las piezas de la obra, que por otro lado, tiende a

relacionar las formas. Son relieves gigantes cuya materialidad y composición nos remiten a técnicas industriales. Poco a poco, esta tendencia formó escuela y, constituyó un movimiento coherente amparado por el imperialismo cultural americano que se llegó a denominar **Minimal Art**.

La reflexión minimalista consistía en reducir el arte al concepto convirtiéndolo en una práctica anti-objetual, sin embargo no llegaron a ese fin. A mitad de camino, perdido el recto sendero que les llevaba al puro concepto se encontraron, con que si el objeto era colocado en un lugar secundario dejaba de molestar a la idea. Lo importante de la creación recaía entonces, sobre el proyecto reduciendo la praxis a un mero proceso. En este momento nace un arte idealista, quizás el último arte – por amor – al arte.

La mínima complejidad y el máximo orden son las dos notas más características del minimal. Formas reducidas a estados mínimos de complejidad que no se había producido desde los ready de Duchamp. Ahora, las obras debía ser neutras y despojadas de todo aquello que no sea su propia presencia, hacia una fidelidad a los materiales que recalcaran su presencia física.

La percepción de la obra debe verse como una estructura única e indivisible. En este sentido, el recurso a materiales y colores homogéneos, series monocromas y formas simples en las que se reflexiona sobre el simbolismo de la forma cuadrangular y se busca la máxima pureza para abandonarse a lo mínimo como constante.



Ilustración 321. "Intitulado" (Seis cajas). Donald Judd, 1974. National Gallery of Australia.

"La simplicidad en arte no es simplicidad... Menos en arte no es menos... más en arte no es más... Demasiado poco no es demasiado poco... Demasiado grande en arte no es demasiado grande... Demasiado en arte no es demasiado" (Sureda y Guasch, 1987)⁶²² Es minimalismo.

10.2.1 El cubo como eje central.

Señala Gablik, que cuando en 1913, Malévich colocó un cuadrado negro sobre fondo blanco, estableció los cimientos para un arte abandonado a la función ideológica de la representación (Gablik citado en Stangos, 2000)⁶²³, y según Malévich 1914 fue el año en que apareció el cuadrado, una figura que nunca se encuentra en la naturaleza por lo que *"la construcción de un objeto debía apuntar hacia una geometría inmediata y legible"* (Krauss, 2002)⁶²⁴ para poder mostrar toda la claridad de los modelos matemáticos como ejemplos puros de la escultura. Tatlin ya había señalado la necesidad que tenía el arte de cultivar el espacio verdadero y los materiales verdaderos, y esta directriz se iba a convertir durante la década de 1960, sobretudo en Estados Unidos, en el punto de partida para una nueva clase de escultura que tendría la fuerza de unos materiales, colores y espacios reales y que estaría basada fundamentalmente en una estética tecnológica.

Con Mondrian, los minimalistas compartirían *"la creencia de que la mente debía concebir por completo la obra de arte antes de su realización. El arte era la fuerza a través de la*

⁶²² Sureda, J. y Guasch, A. M. (1987): op.cit., nota 96. p. 96.

⁶²³ Stangos, N. (2000): op.cit., nota 55, p. 67.

⁶²⁴ Krauss, R. (2002): op.cit., nota 528, p. 194.

cual la mente debía imponer su orden racional en las cosas” (Stangos, 2000)⁶²⁵. Su arte era un arte de estructuras primarias, lejos de la expresión de la propia personalidad, flemático y rompiendo con el modelo formalista de la modernidad al imponer una exploración continua, de ambigüedad perceptiva.

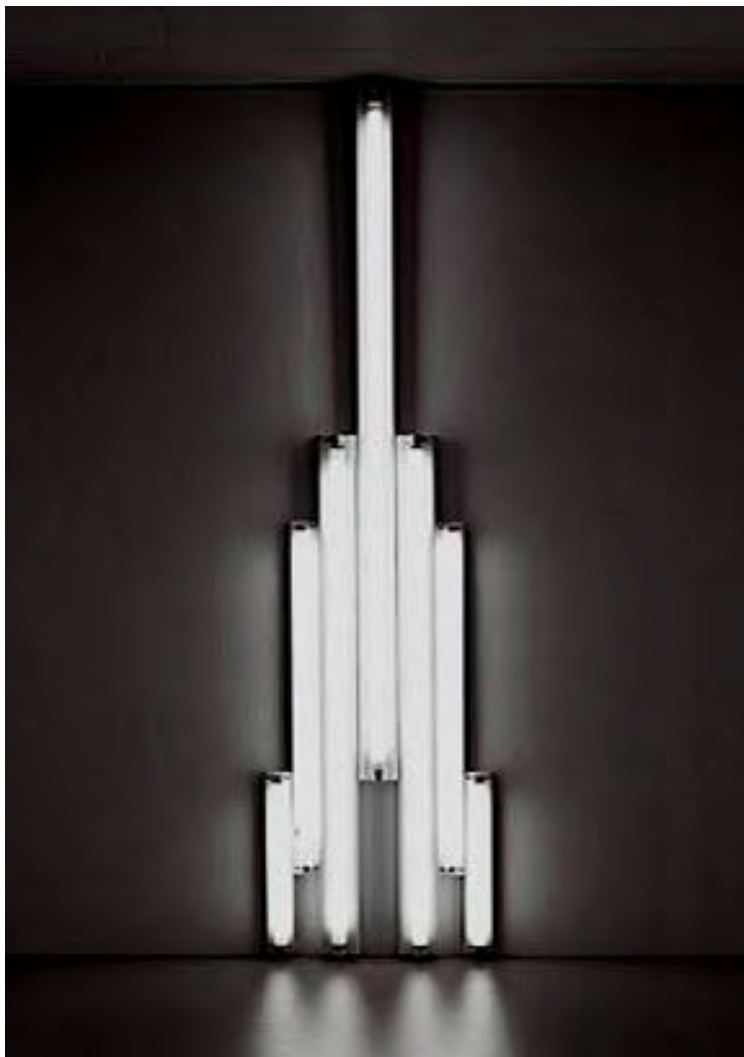


Ilustración 322. Monumento a V. Tatlin. Dan Flavin, 1966. Colección Leo Castelli.

⁶²⁵ Stangos, N. (2000): op.cit., nota 55, p. 67.

Y el cubo, como idea matemática, cuerpo geométrico, arquetipo cartesiano y signo material, fue una de las formas más utilizadas por el arte minimalista. El cubo daba poder al objeto minimalista. Un poder específico porque son testimonio de la frialdad que desean exponer en sus obras. Con él, definen las repeticiones y variaciones de estructuras que se desarrollan siguiendo las leyes de apilamiento y espacio circundante.

El objeto minimalista debía estar desprovisto de cualquier ilusionismo y expresionismo porque todas las prioridades expresivas del arte son, para los minimal, excesos de subjetividad y sentimentalismo. Algo de lo que ellos huían por ser consideradas demasiado sensibleras por lo que, el cubo se establecía como una entrega a la claridad, al rigor de lo conceptual y la simplicidad, convirtiéndose en definitiva en el modelo metodológico preciso y de medidas sistemáticas. *"Al conjugar el cubo al infinito, transmitían una impresión de equilibrio perfecto, y producían una simetría visual que nunca se desviaba de su propio campo urdido con suma rigidez: la monotonía de las unidades determinadas en lo modular es, en cierto sentido, todo lo contrario a libertad, como estrellas que siguen su trayectoria."* (Stangos, 2000)⁶²⁶.

Como paradigma, Sol Le Witt explora el cubo a partir del modelo teórico convirtiendo a la idea en el ingenio que produce arte. El objeto minimalista se haya entonces, reducido a su materialidad pura y nos empuja a pensar más que a mirar o tocar. Las obras cúbicas de sol Le Witt, están dirigidas a nuestra memoria porque propone soluciones a figuras cúbicas incompletas, se regocija en la ausencia de límites o deja la

⁶²⁶ Stangos, N. (2000): op.cit., nota 55, p. 67.

obra incompleta para que el espectador que la contempla, sea capaz de reconstruir la imagen únicamente por medio de las aristas y la estabilidad del elemento que deja ante él.



Ilustración 323. Open geometric structure. Sol LeWitt, 1991. Collection Sol Lewit, Chester. Conéctica.

Las obras minimalistas, a primera vista pueden resultar muy simples, pero cada serie contiene una percepción de tremenda ambigüedad que lo complica todo. La simplicidad de los cubos y las estructuras minimal, no se basan en la creencia de que la figura está contenida dentro de lo no figural o en la armonía como forma básica. No anuncian utopías, sólo se limitan a la interacción del objeto, el espacio y el espectador, atrayendo toda la atención a la estructura que juega el papel primordial en nuestra percepción.

Aunque parezca todo lo contrario, los minimalistas rechazan el equilibrio compositivo y la concentración en la geometría elemental o la producción en serie. Su búsqueda es más compleja, cada artista desarrolló su propia idea y la convirtió en su huella personal.

Robert Morris considera los cubos como volúmenes que *"si bien no anulan las numerosas relaciones sensoriales existentes, como color y textura, escala y masa, etc... no presentan, por otro lado, partes claramente delimitadas que permitan a este tipo de relaciones imponerse en materia de formas. Así los volúmenes simples que crean poderosas sensaciones de gestalt y en los que sus partes se hallan tan unificadas que ofrecen una resistencia total a cualquier percepción aislada."* (Morris, 1966)⁶²⁷ Son los principios básicos que marcan la construcción de estos objetos cúbicos. Principios que reinciden en la fabricación industrial, la utilización de pinturas neutras y uniformes, que despojan al objeto de la impronta manual, de textura y hasta del título. *"No queda, pues, del cubo, más que la forma. Ello no permite ninguna introspección parcial y produce en el espectador, en una primera visión, la separación entre la imagen reconocible o recompuesta y la totalidad del volumen"* (Pirson, 1988)⁶²⁸

Las obras de Morris exploran de una forma constante la percepción. Sus esculturas son obras ejemplares del minimalismo repletas de discurso teórico más que de práctica artística así, su obra *Untitled* de 1967 por ejemplo, consiste en una escultura compuesta por dos vigas exactamente iguales,

⁶²⁷ Morris, R. (1966): *Notes on sculpture*, ensayo publicado en *Regards sur l'art américain des années soixante*, de Clement Greenberg en 1979. Paris, Éditions Territoires, p. 34.

⁶²⁸ Pirson, J.F. (1988): op.cit., nota 38, p. 86

pero que al estar ubicadas en distinta posición somos incapaces de percibir las como iguales.



Ilustración 324. Untitled. Robert Morris, 1965. Galeria Castelli, Nueva York. Colección particular.

Esta sensación de percepción gestalt, se ve reforzada por las dimensiones del cubo, siendo la noción del espacio el punto cardinal en la elaboración del objeto: *“La idea de escala es el resultado de la comparación establecida entre el constante que es la talla de nuestro cuerpo y el objeto, el espacio situado entre el sujeto y el objeto juega un papel importante en esta comparación. En ese sentido, el espacio no existe para los objetos más pequeños que el cuerpo humano. Un objeto más grande incorpora más espacio a su alrededor que un objeto más pequeño, haciéndose así necesario guardar una cierta distancia con relación a un objeto grande, para lograr una visión de conjunto dentro de su campo de contemplación. Cuanto más pequeño es un objeto y más se aproxima, se sitúa con respecto al espectador en un campo espacial más limitado.*

Esa distancia más grande del objeto en relación con nuestro cuerpo, necesaria para poder contemplarlo, es lo que le confiere su carácter no-personal (público)” (Morris, 1966)⁶²⁹

Precisamente por su dimensión, el cubo no es el centro de un espacio sino que se convierte en uno de los elementos en la analogía establecida entre objeto, espacio y espectador.

El minimalismo consigue de este modo que el observador se deba desplazar físicamente en el espacio ante el objeto sobre el que se encuentra su mirada concentrada, convirtiéndose en una experiencia espacial y temporal real, en una “actuación” como una práctica teatral. De este modo, *“el arte mínimo es considerado como un esfuerzo por tratar tan directamente como sea posible con la naturaleza de la experiencia y su percepción a través de la reacciones visuales”* (Battcock, 1995)⁶³⁰, al crear nuevas sensaciones a través del espacio proporcionado y simple de estructuras articuladas por medio del cubo.

Esta economía de la forma y la gran dimensión de sus objetos provocan unos efectos de presencia que nuestra gnosis perceptiva ve como evidentes, es decir, la obra entabla una relación con un espectador que la percibe desde diferentes posiciones y bajo condiciones variables de luz y espacio. De este modo, el efecto de presencia surge cuando se compara la dimensión del objeto que se está mirando y nuestro propio cuerpo. La experiencia corporal empieza a desempeñar, desde entonces, un papel trascendental en el arte.

⁶²⁹ Morris, R (1966): op.cit., nota 627.

⁶³⁰ Battcock, G. (1995): *Minimal art: a critical anthology*. Berkely, University of California Press, p. 175.

A parte de las dimensiones que alcanza la obra minimalista, la trascendencia del objeto cúbico radica en su carácter de hueco. Thierry de Duve pone en evidencia este carácter en el arte minimal en su ensayo *L'Art minimal, un playdoyer pour nouveau théâtre* de 1981, "hasta este momento, prácticamente toda la escultura occidental, a excepción del constructivismo, había respetado la tradición del monolito. Incluso horadado como en Moore o reducido en su delgadez filiforme como en Giacometti, la escultura se ha afirmado siempre como una materia plena que encierra su principio formal en sí misma, al modo de una pulsión orgánica. Por oposición, la parte hueca de la escultura minimalista señala también un interior, pero un interior vacío, como una caja." (de Duve, 1981)⁶³¹

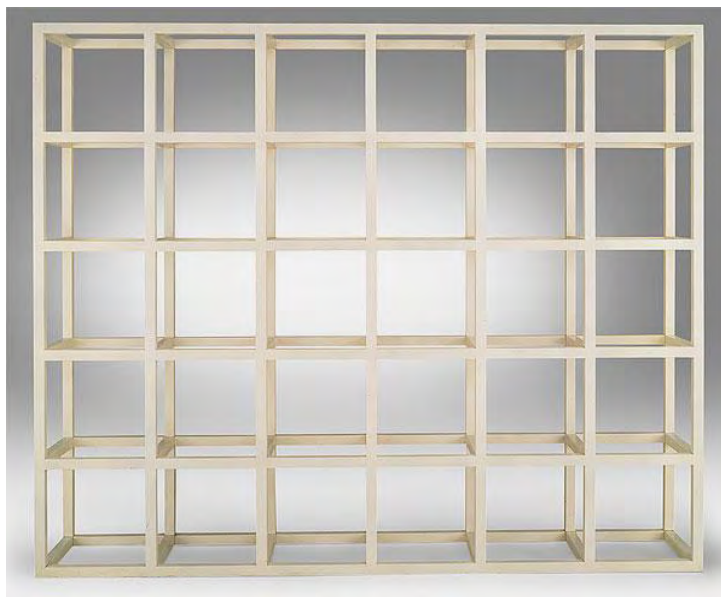


Ilustración 325. Cubic modular piece no. 3. Sol LeWitt, 1968. National Gallery of Australia.

⁶³¹ De Duve, T. (19881): *Perfomances ici et maintenant. L'Art minimal un playdoyer pour nouveau théâtre*. Bruselas, Alternatives Teatrales, 6/7.

De este modo, lo que hace el minimalismo con el vacío es neutralizarlo alrededor del cubo para dar una sensación de implosión espacial, como un vórtice sin término. El hueco minimalista funciona como parte de la materia. En estas obras el vacío es también peso, es masa llena o vacía, "**cuerpo de acero, cuerpo de aire o cuerpo del espectador**" (André, 1968)⁶³². Son las obras de Carl André las que mejor describen esta percepción. Sus esculturas planas constituidas a modo de tablero, se alejan del objeto sin renunciar a él, delimitan un espacio concreto o conectan con otros espacios adyacentes por medio de corredores, reduciendo el volumen a un plano.

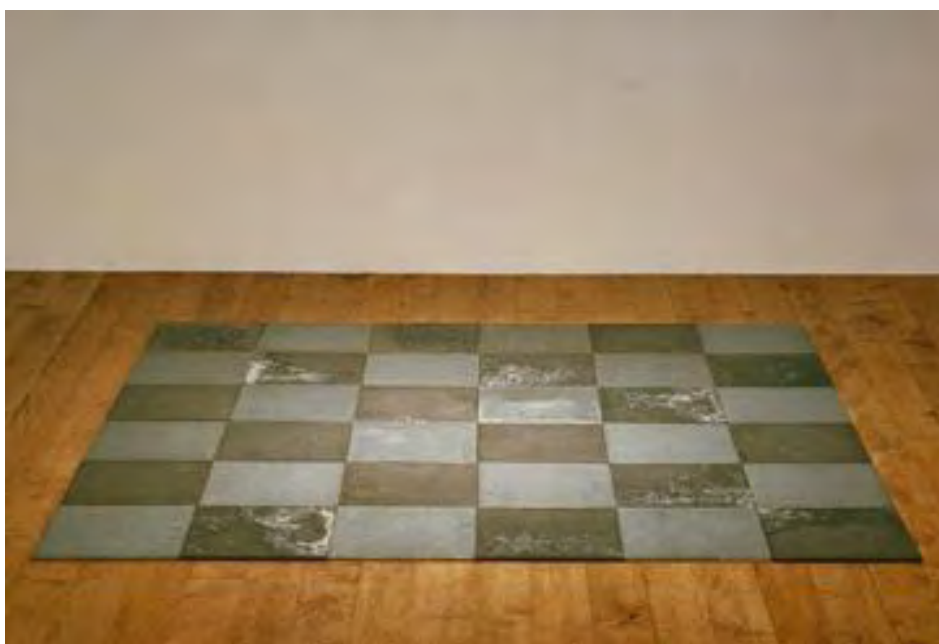


Ilustración 326. 18 cuadrados de aluminio, 18 cuadrados de zinc. Carl André, 1970. Colección Saatchi, Londres.

Lo que André consiguió fue conferirle al cubo el sentido horizontal. Las losas metálicas de acero, cobre, plomo, zinc,

⁶³² André, C. (1968): **Wood**. Catálogo razonado. Eindhoven, Van Abbemuseum, p. 83.

aluminio, magnesio o las piezas de madera, piedra, ladrillo, señalan un volumen que experimenta con un espacio arquitectónico y de lugar. Estas propuestas de André, economizan la forma y dan predominio a la masa y al suelo en una trama ortogonal sobre unidades de materiales duros, rígidos y rectos. André desubica la escultura abstracta, incluso la minimalista.

En definitiva, el cubo minimal consiguió que la escultura abstracta dejara de estar apartada sobre un pedestal o como un arte puro. En esta transformación lo recoloca entre los objetos y lo redefine en *términos de lugar*, como nos explica Krauss. No obstante, aunque su contenido artístico es mínimo **debemos considerar que el arte minimal “sigue siendo en excesiva medida una proeza de ideación”** (Greenberg, 1967)⁶³³, sin caer en la idealización del objeto. Es un arte que trata de superar lo fenomenológico, alejándose del idealismo y complicando la pureza de la creación con la perspectiva de la percepción. Y, por supuesto lejos de lo conceptual, el minimalismo **“no se basa en sistemas contruidos de antemano sistemas a priori”** (Judd citado en Battcock, 1995)⁶³⁴

En este recorrido del objeto cúbico minimal, concluimos con el concepto propuesto por Michel Boulanger del cubo como lugar efímero y espacio casi acabado, excelentemente representado en la obra de *La Caisse, “expuesta en un lugar efímero, un espacio casi acabado”* (Pirson, 1988)⁶³⁵. En esta obra la construcción del volumen empieza definiendo sobre la

⁶³³ Greenberg, C. (1967): Recentness of sculpture en *American sculpture of the sixties*, Número 26. Los Ángeles, Los Ángeles County Museum of Art, p. 58.

⁶³⁴ Judd, D. (1966): *Questions to Stella and Judd*. Entrevista realizada por Bruce Closer y editada por Lucy R. Lippard, en *Minimal art: a critical anthology* de Battcock, 1995.Op.cit, nota 630, p. 50.

⁶³⁵ Pirson, J. F. (1988): op.cit., nota 38, p. 44.

pared el cuadrado antes que el cubo. *"La Caisse está formada por seis paneles: una base, cuatro caras y una parte superior que convergen y se sueldan en una masa única: un diamante negro. Antes de fundirse sobre este vacío blindado, todas las caras son tratadas como elementos autónomos, fragmentos de trabajo intenso y paciente del escultor sobre el marco de sus refuerzos, sobre el armazón y su cobertura"* (Pirson, 1988)⁶³⁶.

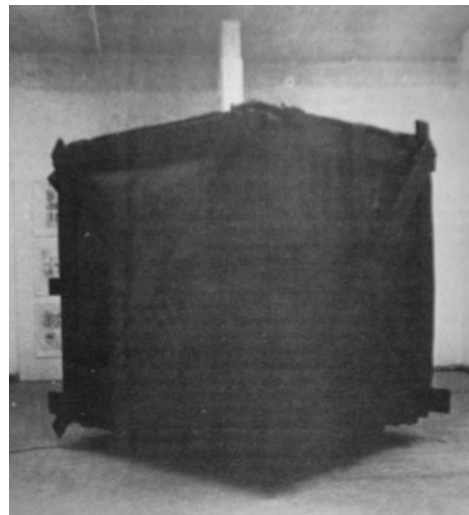
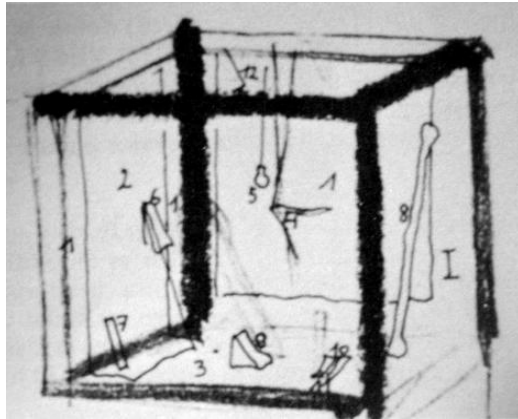


Ilustración 327. La Caisse et I son. Michel Boulanger, 1971-73. Fotografías de archivo del catálogo Natures de L'espace, Bienal de Venecia, 1978. Pirson, J. F., Taviere, Bélgica.

⁶³⁶ Pirson, J. F. (1988): op.cit., nota 38, p. 36

Cerrada, pesada y negra La Caisse, representa el vacío encerrado dentro un lugar cúbico, que solicita al espectador un continuo desplazamiento circular, de ida y vuelta, de la materia al vacío, de la mirada al tacto, hasta el momento en que a través de una forma fragmentada de una de las paredes, visualiza el interior. Un interior cargado de papel blanco, lona, caucho, acero, bombilla azul, silicona, betún, luz negra fluorescente, tela y música, es una acumulación que produce un encadenamiento de relaciones visuales y táctiles en un espacio denso a través del cual la mirada es capaz de llegar.

La Caisse muestra el último paso hacia la comprensión del objeto minimalista en todo su poder, *“el recuerdo indeleble que guardo de la construcción e instalación de esa obra, me hace responder a esta maldita cuestión. ¡No se puede trabajar para los dioses! ¡Ni para la obtención de una sola, de una única mirada! ¡O para nutrir (no necesariamente influenciar), otro trabajo! Si en mí hay todavía un soplo de vida de la Caisse, este aliento contenido ha penetrado también en algunos muebles de Bernard Herbecq o, al menos, en algunos de sus primeros intentos de construir”* (Boulanger citado en Pirson, 1988)⁶³⁷

En definitiva, *“sin estos objetos y otros igualmente valiosos, nuestra vida íntima carecería de un modelo de intimidad. Estos son objetos mixtos, objetos que son sujetos”* (Bachelard, 1965)⁶³⁸, porque son objetos provistos de vida interior, de vacío como estructura y de huecos como campos energéticos. Únicamente ellos pueden ofrecernos una vez entretejidos, el volumen modural en su totalidad.

⁶³⁷ Pirson, J. F. (1988): op.cit., nota 38, p. 56

⁶³⁸ Bachelard, G. (1965): op. cit., nota 42, p.56

10.2.2 El volumen modular

Hasta este momento hemos podido constatar que el minimalismo no habla de forma cerrada, si de objeto abierto y extensible con posibilidad de expansión a través del suelo o del vacío. De ahí el abandono de los aspectos manuales y artesanales en aras de una apropiación industrial y manufacturada. Es cierto, que guarda cierto paralelismo con el Constructivismo Ruso, pero la relación se centra únicamente en el interés por el mundo tecnológico puesto que, en cuanto a consideraciones sociales o culturales son radicalmente distintas.

Ciertos autores también lo relacionan con el dadaísmo por su culto al objeto encontrado. En este caso, podría ser el que minimalismo emplee objetos, pero son objetos industriales y no encontrados, convirtiéndose por tanto en un artista esteta donde la relación específica que tiene con el espacio suscita un problema de relaciones entre la estructura y lo que la rodea.

Esta relación estructura-espacio, suscita entre los minimalistas una numerosa variedad de posiciones para sus objetos que unas veces tenderán hacia el monolito como en el caso de Tony Smith donde el uso de prismas rectangulares, se articulan en forma de masa que junto al vacío forman estructuras complementarias pero independientes. En la obra minimalista, los vacíos están dispuestos igual que las masas para, de este modo, poder verse como interrupciones dentro de un sistema estructural.

El arte minimalista, por tanto, colocaba la experiencia y la percepción en cada obra concreta y en su propio contexto. No hay arte metafísico y el observador ya no se ve obligado a meditar sobre la introversión y el significado de la pieza que está mirando, sino que únicamente debe percibirla como un objeto que comparte su mismo espacio. Objetos que reflejan y llenan de significado por sí mismos el proceso de percepción, por medio de una increíble articulación repetitiva de la pieza individual de la obra, que finalmente originan sistemas modulares.

Con los sistemas modulares intentan agotar las posibilidades de desarrollo del cuadrado situado en un espacio de tres dimensiones. El empleo de estas formas simples y repetitivas, han conferido un carácter provisorio a la concepción de la obra. Ahora, la realización se ha convertido en algo metódico y racional. Los procesos creativos se han vuelto códigos matemáticos y teorías binarias y, el repertorio cromático ha contribuido a esta claridad estructural y serial. Tanto las propiedades del material como las de la superficie y el color, permanecen constantes con objeto de desviar la atención de la obra como un todo.

Hay artistas que subrayan su aversión al detalle como algo que tiende a la intensidad y por lo tanto, ocasiona que los elementos específicos se disocien del todo e instauren relaciones internas dentro de la obra. La idea de colores monocromos ya nos la había presentado Malévich con su serie de *Arquitectones*, la diferencia es que los minimalistas desean una neutralidad emocional de los objetos y por lo tanto de realidades extra-materiales que éstos, provocan en el espectador.

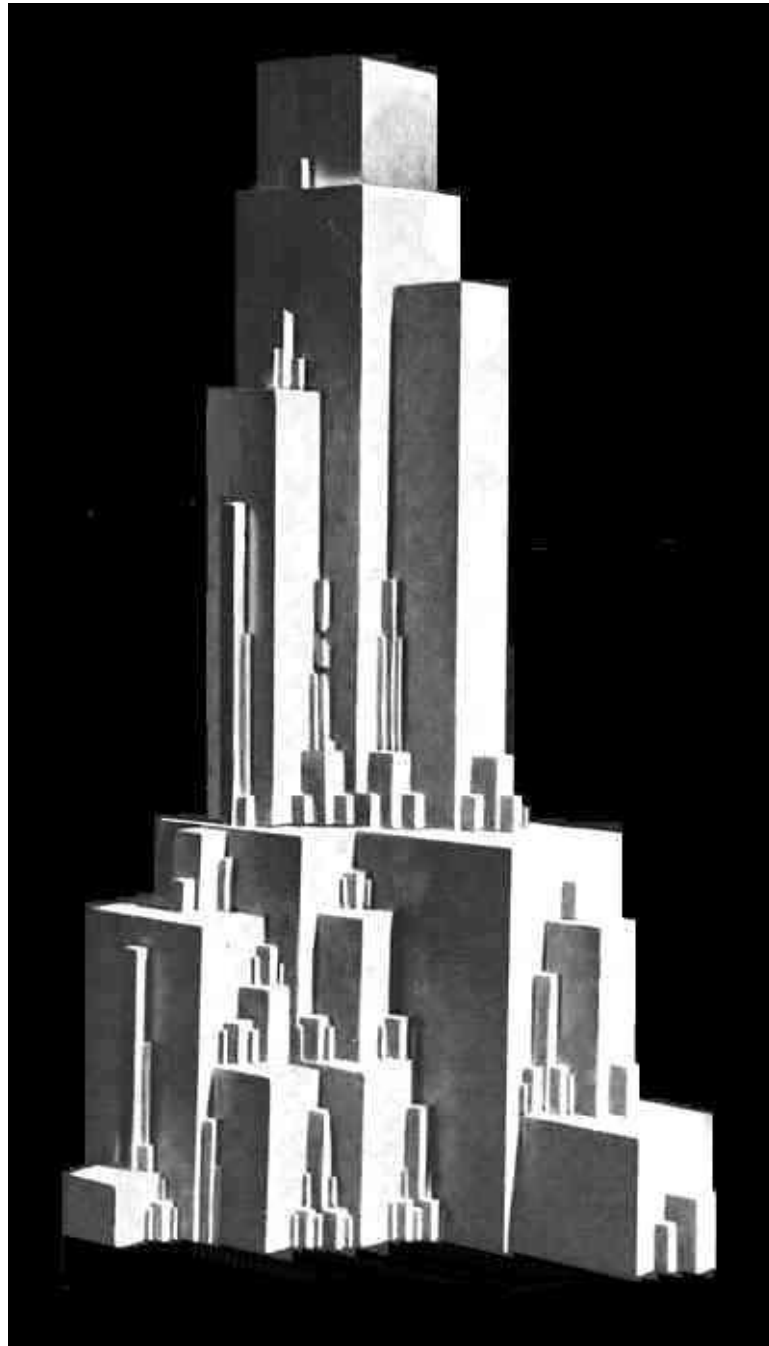


Ilustración 328. Architecton Gota. Malévich, 1927. Museo Centro de Arte Pompidou, Paris.

En el arte minimalista por tanto, la expresión arte sistemático es coherente con su concepto estético. Sol LeWitt lo describe como un arte con *"lógica, cada parte depende de la anterior. Se continúa en una cierta secuencia como parte de la lógica. Pero, una cosa racional implica tomar una decisión cada vez... Tienes que pensar sobre ello. Es una secuencia lógica, tú no piensas. Es una forma de no-pensamiento. Es irracional"* (Sol LeWitt citado en Colpitt, 1993)⁶³⁹.

No obstante, el minimalismo se caracteriza por su regularidad, la cual se consigue mediante un orden y una repetición, por lo tanto, irracionales o no, los minimalistas son ante todo metódicos.

De este modo, sus obras modulares representan una disposición de patrones de repetición, donde la unidad deja de ser lógica para darle importancia al conjunto. Por eso, cuanto más neutral sea el módulo más contribuirá a una estructura única y potencial. LeWitt, nos aclara que estando de acuerdo con esta idea, *"es mejor que la unidad básica sea deliberadamente desinteresante, de esta manera, puede ser más sencillo que se convierta en una parte intrínseca de un trabajo completo. El uso de formas básicas complejas únicamente disturba la unidad del conjunto"* (Sol LeWitt citado en Colpitt, 1993)⁶⁴⁰. Si a esto el sumamos la personal relación de cada obra con su autor, los módulos son en cada uno de ellos distintos; Carl André y sus baldosas, Dan Flavin y sus fluorescentes, Donald Judd y sus piezas metálicas, Sol LeWitt y sus cubos abiertos, Robert Morris y sus L-Beams.

⁶³⁹ Colpitt, F. (1993): *Minimal art: the critical perspective*. Washington, University of Washington Press, p. 63.

⁶⁴⁰ Colpitt, F. (1993): *Ibíd.*

Con todo y contrariamente al copioso empleo que los minimalistas hacen de la geometría, su demanda no es crear obras rigurosas y analíticas, sino obras que desde el punto de vista formal sean sencillas de entender, creadas a partir de volúmenes simples que conforman poderosos conjuntos claros y sobretodo espaciales. El hueco, será el eje central de los minimalistas, porque es a través de él que generan las formas. Se trata de un espacio que se centra en un desarrollo activo que traslada el conjunto de la obra a la gnosis del espectador por medio de sus propias percepciones.

No obstante, hablar de escultura minimalista y de sus sistemas seriales, es hablar de artistas concretos. Precursores en la transformación del objeto, que pertenecían a una misma generación y que todos vivían a finales de una década, la de los 60. Por ello, sus respectivas obras se desarrollaron con al mismo tiempo, pero con una relativa independencia porque partían de diferentes planteamientos. Aún así poseen tantas diferencias como similitudes.

Los objetos de Donald Judd son específicos, lejos de la ilusión, lejos de la pintura, lejos de la ilustración. Sus cajas de acero inoxidable, aluminio galvanizado o plexiglás se adhieren a la pared en una alineación modular con intervalos idénticos. Juega con el hueco de un modo categórico, puesto que estas obras no sólo se presentan de frente, dependiendo de la distancia entre caja y caja y el espectador, ofrecen distintos planos.



Ilustración 329. Sin título. Donald Judd, 1967. Colección MOMA, Nueva York.

Las obras de Judd estimulan nuestra conciencia y percepción por medio *“de la escala, el ritmo, el ángulo y por su alternancia de materiales, superficies, colores, formas abiertas y cerradas, positivo y negativo, cóncavo y convexo.”*

(Schneckenburger, 2005)⁶⁴¹. Juegan con el hueco como herramienta de trabajo que ayuda de un modo definitivo a que nuestra percepción del objeto esté programada en cierto modo, para observar sus obras como él quería fueran observadas.

Este artista obsesionado con el objeto, utilizaba la forma de caja para sus piezas. Estas aparecen en diferentes variantes pero siempre funcionando por medio del hueco depuesto entre ellas. Pero, lo realmente importante de la obra de Judd, es que no juega con la sugestión del espacio sino que lo utiliza y lo define de un modo real, su **"afán de lograr un arte de presencia física en el espacio"** (Marzona, 2004)⁶⁴².

Además de estas obras el artista trabajó en relieves monocromos de una sola pieza, cuyas superficies mostraban diversos salientes espaciados de acuerdo a principios matemáticos nada simples a primera vista. Así, la integridad de sus objetos quedaba sujeta a su propia visión, independientemente que sus obras fueran simples o compuestas. Su ideal creativo respondía a un objeto unitario de color, forma y material situado en el vacío, formando una totalidad, ya que para Judd **"el principal problema es mantener la sensación de totalidad del objeto"** (Judd citado en Marzona, 2004)⁶⁴³

La particular visión de este artista hace que sus obras, en apariencia autónomas, no puedan percibirse sin considerar su relación con el espacio que ocupan y alteran. La importancia

⁶⁴¹ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22. Cap. 10, **Minimalistas norteamericanos y europeos.**

⁶⁴² Marzona, D. (2004): **El arte minimalista.** Madrid, Taschen, p. 74.

⁶⁴³ Marzona, D. (2004): **Ibíd.**

del uso de volúmenes y huecos, reflejos y transparencias, ayudaron a que sus obras cada vez fueran más complejas. En su obra *sin título* de 1989, las figuras rectangulares están abiertas en su parte delantera, con lo que dejan al descubierto su interior. De este modo, Judd creaba una estética honesta muy importante para el artista que aborrecía el ilusionismo. *"Una forma, un volumen, un color o una superficie son algo por sí mismos; no deberían quedar ocultos como parte de una totalidad ciertamente diferente"* (Judd, citado en Marzona, 2004) ⁶⁴⁴



Ilustración 330. Sin título. Donald Judd, 1989. Staatliche Museen zu Berlín. Colección Marzona. Berlín.

⁶⁴⁴ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 642, p 51.

Sol LeWitt optó, sin embargo por una vía diferente. Donde Judd permite el triunfo de la pureza del objeto en su totalidad, LeWitt aborda las sensaciones ópticas y lo ilusorio. Sus formas primarias elementales por lo general son módulos cuadrados, abiertos o cerrados, pero creando siempre una impresión óptica que confunde. Su trabajo funcionaba conscientemente como una guarida que no exteriorizaba del todo sus misterios.

Sol LeWitt jugó en sus obras con el hueco que guarda elementos ocultos en su interior, pero que gracias a la ordenación subyacente a la obra se dejaban adivina. Por ello, sus piezas poseen una claridad aparente. La irracionalidad de sus obras deviene de la reconstrucción de su gramática que lo hace reconocible (Schneckenburger, 2005)⁶⁴⁵. La lógica de sus estructuras alineadas en el suelo no resulta, por tanto, evidente a todo el mundo. Se trata de combinaciones de cubos huecos que acogen a su vez, a otros cubos asimismo huecos, en una **"relación de las dimensiones de los continentes y los contenidos de 9:1 y se repetía en cada nueva disposición"** (Lewitt, 1980)⁶⁴⁶.

Con la obra ***Serial Project nº 1 (ABCD)*** Le Witt emprendió un método de trabajo muy conceptual y en serie. Sus obras se concentran en formas cúbicas como el módulo cúbico de base, que combina en diferentes órdenes y disposiciones. Con ellas, Lewitt trataba de dar un sentido a la forma más allá del propio, **"la forma en sí misma tiene un significado muy limitado; es la gramática de toda la obra"** (Le Witt, 1980)⁶⁴⁷ y

⁶⁴⁵ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22. Cap. 10, ***Minimalistas norteamericanos y europeos.***

⁶⁴⁶ LeWitt, S. (1980): ***Autobiography.*** Nueva York y Boston, Sol LeWitt, p. 216.

⁶⁴⁷ LeWitt, S. (1980): *Ibíd.*

de este modo, las piezas ganaban el estatus de concepciones realizadas con una atmósfera propia.



Ilustración 331. Serial Project, I (ABCD). Sol LeWitt, 1966. Collection MoMA, Nueva York.

El trabajo modular de Sol LeWitt es en realidad, interiores huecos de diferentes estructuras tridimensionales pero con un volumen constante. De hecho, LeWitt considera la planificación secuencial como la obra en sí, ya que la ejecución manual no es un acto necesario por sí mismo, ya que cualquiera puede realizarlo de acuerdo con lo proyectado por el artista. Lo fundamental es el concepto y no el objeto físico que queda relegado a un plano secundario. Estas estructuras blancas adoptan, por tanto, un sistema geométrico de coordenadas que por lo demás, existen en el mismo espacio del observador.

En definitiva, como todos los artistas minimal LeWitt desarrolló su primer armazón modular en el cubo, las pintó de blanco y las construyó industrialmente, pero se alejó del minimalismo cuando en 1965 se aleja del objeto como proclama minimalista, par configurar el cubo en un módulo físico derivado de una equivalencia numérica "(1x1x1, que define matemáticamente las dimensiones de una metro cúbico, pero que por sí misma no logra definir sus configuraciones visuales y materiales. Al despojar de su piel al módulo, LeWitt

tenía que encontrar un sistema sobre el que poder construir y así, en 1966, comenzó a usar de forma estándar retículas de nueve partes” (LeWitt, 1980) ⁶⁴⁸. De este modo las figuras de Sol Lewitt se abren de forma que los espacios internos y externos se funden en los armazones blancos.

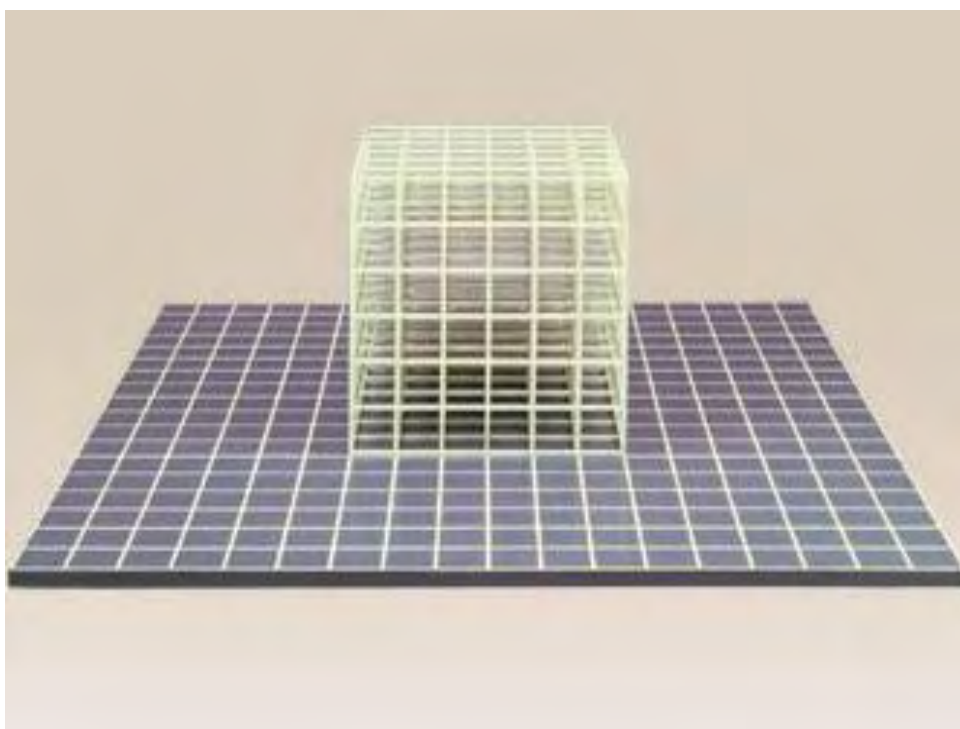


Ilustración 332. Modular Cube/Base. Sol LeWitt, 1968. Raymond and Patsy Nasher Collection, Dallas, Texas

"La meta del artista no debería ser instruir al público sino darle información [...] El artista se series no pretende crear un objeto bello y misteriosos, sino que se asemeja más bien a un dependiente haciendo el inventario de su tienda” (LeWitt, 1980)⁶⁴⁹. Y así es como finalmente LeWitt concibió sus obras, respondiendo a progresiones geométricas que empiezan

⁶⁴⁸ LeWitt, S. (1980): op.cit., nota 646, p 223.

⁶⁴⁹ LeWitt, S. (1980): Ibíd.

siempre en un bloque cúbico que se supone el inicio de la serie de módulos que le siguen, siempre en consonancia con su idea de que cuando *"el artista sigue el método modular múltiple, por lo general usa una figura simple, limitada y de fácil aprehensión"* (LeWitt, 1980)⁶⁵⁰. De este modo las figuras de sol LeWitt se contemplan de maneras distintas por sus diferentes aspectos, y como en Brancusi sus estructuras modulares se podrían extender infinitamente.



Ilustración 333. Four-Sided Pyramid. Sol LeWitt, primera instalación en 1997, realizada en 1999. National Gallery of Art, Washington, D.C.

Por otro lado, Robert Morris realiza unas esculturas que son obras ejemplares del minimalismo. En ellas se puede distinguir una excelente práctica artística y un discurso teórico que fue definida por Merleau-Ponty como *"geometría y presencia"* (Merleau-Ponty, 1945)⁶⁵¹. Sus obras abrieron el

⁶⁵⁰ LeWitt, S. (1980): op.cit., nota 646, p 123.

⁶⁵¹ Merleau-Ponty, M. (1945): *Phénoménologie de la perception*. París, Gallimard, p. 63.

campo de los espacios interesantes y psicológicamente intensos que marcaron la generación postminimalista.

“Ves una forma –una de éstas con una simetría característica-, la ves, crees que la comprendes, pero nunca es así porque siempre percibes la distorsión y te la impresión de que estás viendo una perspectiva plana” (Morris, 1993)⁶⁵² Sus sencillas formas geométricas son una clara combinación de percepción y espacio. Repartidas por todas las superficies de las galerías, en una deliberada y explícita interrelación con el lugar.

Morris coloca sus piezas para que el espectador pueda inmiscuirse entre ellas sin tropiezos y poder observarlas mientras camina cómodamente. El color uniforme de las obras y su sencillez hacen que el efecto óptico no sea muy interesante, pues lo que le interesa a Morris es más la relación interna entre la pieza y el espectador, Morris lo describe como **“perspectiva corporal”** ya que para él, la percepción debía estar relacionada con todo el cuerpo y no limitada al sentido de la vista, lo que explica las dimensiones monumentales de sus piezas.

A partir de su renombrada exposición “Plywood Show” en la Galería Green de Nueva York en 1964, en la que únicamente mostraba figuras geométricas sencillas, surgieron diferentes variaciones de esas piezas a las que llamó L-Beams o figuras en forma de L, que él distribuía siempre en diferentes posiciones pero que eran iguales.

⁶⁵² Morris, R. (1993): Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. London, MIT Press, p. 178.



Ilustración 334. Plywood Show. Robert Morris, 1964. Galería Green, nueva York.

Morris intentaba hacer entender con estas esculturas que sus piezas eran objetos demostrativos que debían incitar *"al espectador a ser consciente de lo dependiente que es su percepción del contexto; aunque se sabía que los objetos eran idénticos no se lograba percibirlos de igual forma"* (Marzona, 2004)⁶⁵³. El hueco entre figura y figura juega un papel fundamental en la obra de Morris, es gracias a el que las piezas aún siendo iguales se aprecien de otro modo ya sean colgadas en el techo, sobre el suelo o en la pared, pues según

⁶⁵³ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 642, p. 124.

la distancia a la que las piezas estén entre ellas y el punto de vista que tenga el observador todas parecen ser distintas.

A partir de 1966, decidió plasmar su idea de “percepción variable” en una serie de trabajos cuyo aspecto cambiaba continuamente. Ya no se trata de los objetos definidos por su forma de L porque estas últimas obras ya no estaban definidas por ser elementos idénticos, sino que modificó claramente la configuración de cada uno de ellos y al hacerlo pretendía “*que los nuevos arreglos y composiciones se apreciaran como un conjunto unitario al que estaban supeditados los cambiantes elementos individuales*” (Marzona, 2004)⁶⁵⁴.

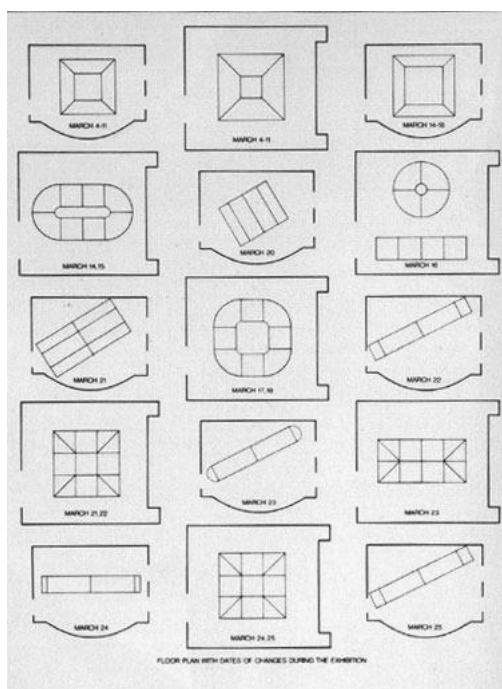


Ilustración 335. Diagrama de la instalación Untitled (Stadium). Robert Morris, 1967. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection.

⁶⁵⁴ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 642, p. 174

En su trabajo *Untitled (Stadium)*, Morris comienza un proceso de creación con obras de "total percepción". Con este cometido inconcluso y de transición permanente, queda claro el primer distanciamiento de los objetos minimalistas. Pero no es hasta 1968 que Robert Morris abandonó por completo el trabajo minimal creando obras en piel y escribiendo un particular artículo titulado "Antiform". De este modo, cuando Morris señaló en 1966 que la forma era la característica más importante de la escultura, ahora reescribiría sobre sus propias ideas señalando que *"el abandono de las formas y ordenaciones preconcebidas y definitivas de las cosas es algo positivo. Es parte del rechazo de la obra continuar con la forma estética aceptándola como un final impuesto"* (Morris, 1968)⁶⁵⁵



Ilustración 336. Untitled. Robert Morris, 1969. National Gallery of Australia, Canberra.

⁶⁵⁵ Morris, R. (1968): Antiform. *ArtForum*, vol. 6, nº 8, Abril 1968.

De este modo, Morris dejaba el camino libre para una nueva estética en la que la obra no era lo que realmente importaba, sino el punto de partida, la concepción, la idea... En definitiva, abrió las puertas a un arte más conceptual.

Sin embargo, lo realmente importante dentro de todas las modalidades minimal de estos artistas, es que poseen un común denominador: el riguroso criterio de economía formal y su simbología matemática a través de la ecuación **más = menos**, buscando un máximo orden dentro de un mínimo de elementos. De este modo, las partes ceden su autonomía a la noción del todo, ya sean formas seriales, modulares o simplemente el cubo. En el fondo, estas obras distinguidas por su simple geometría son fáciles a la hora de recurrir a la repetición, a la proximidad, a la semejanza, a la simplicidad, al agrupamiento, a la constancia e incluso a la cristalografía. Sin embargo, su presencia es de dimensiones que en algunos casos llegan a los 7 m de alto, 10 m de ancho y hasta 15 m de profundidad. Por lo que, únicamente no hay que observarlas en su aspecto físico sino, en el modo en el que estas piezas parecen expansionarse y proseguir más allá del límite del espacio.

Aún así, la idea arremete a la humildad de formas, porque el tamaño provoca una sensación heroica, monumental, grandiosa..., si la mirada no la puede envolver por completo. En cualquier caso, todo se reduce a una función existencial, no es algo intelectualmente acabado es en definitiva, lo menos **convertido en más: "lo que ves es lo que ves"** (Marzona, 2004)⁶⁵⁶.

⁶⁵⁶ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 642, p. 124.

10.2.3 En definitiva: lo menos es más.

El término “minimal” se impuso en 1965 cuando aún era reconocido como “cool art” o “ABC art”, por tratarse de un estilo escultórico en el que las diferentes “*formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa*” (Marchán Fiz, 1997)⁶⁵⁷. La presencia del cubo en sus obras, la función modular o serial de sus piezas y la simplicidad de la geometría en la que se impulsan, apuntan hacia significados que se ven reducidos a su mínima expresión de un modo paralelo a su reducción sintáctica.

El minimal reestructura articulaciones primarias del espacio y de las formas, proporción, simplicidad, etc. Su nota más característica, es que una vez que el espectador ha recibido la información a través de las piezas, se desgata rápidamente y pierde sentido. Este desgaste forma parte de las obras minimalistas, porque lo que en realidad ha conseguido es una respuesta positiva con el espectador que se ve compensado por otros efectos como la colocación de las obras, la luz, el espacio y la interrelación con todo ello.

En realidad, los minimalistas empezaron a presentar los primeros indicios de un proceso de reflexión sobre el arte y la desmitificación del objeto, que había comenzado Duchamp. Su idea en realidad, era reducir el arte a un concepto más que a una forma y, aunque el minimal no lo elimina del todo, sí es cierto, como hemos visto en algunos de sus creadores, que queda relegado a un lugar secundario. De este modo, la

⁶⁵⁷ Marchán Fiz, (1997): *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, p. 321.

importancia recae sobre el proyecto más que en la ejecución y que ya en los años 50 lo había proclamado Ad Reinhardt, su mayor aportación "*consiste en reducir la praxis a un mero proceso.*" (Sureda y Guasch, 1987)⁶⁵⁸ es decir, una estética idealista.

Los minimalistas a través de sus series monocromas, su simbolismo del cuadrado a través del cubo buscan la máxima pureza, comienzan a rechazar el objeto como tal y se abandonan a lo mínimo. Este espíritu se manifiesta de manera clara en todas y cada una de sus estructuras, donde la percepción puede cambiar en el momento que se cambie de posición con respecto a la obra.

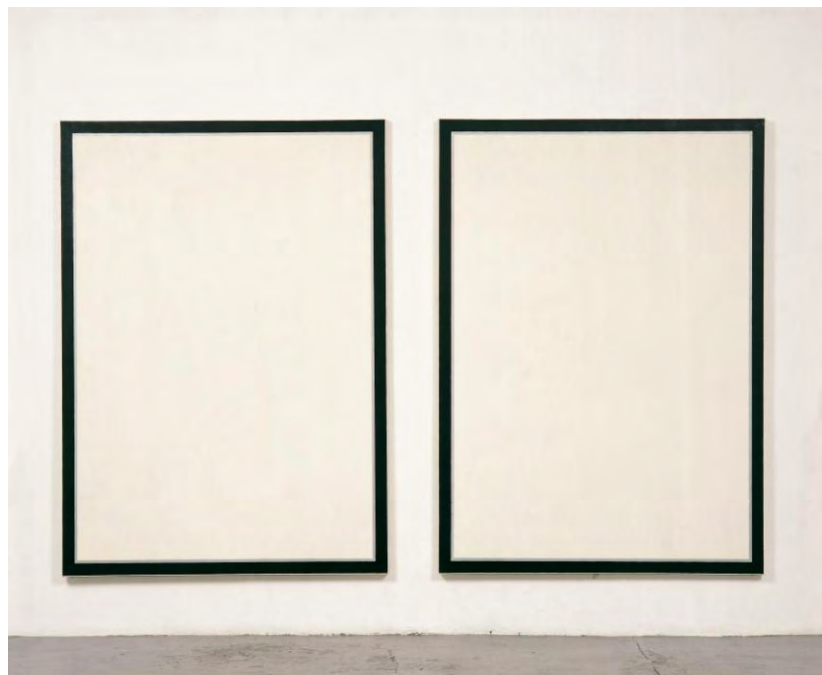


Ilustración 337. Sin Título. Jo Baer, 1966-70. Museum für Moderne Kunst (MMK) Frankfurt

⁶⁵⁸ Sureda, J. y Guasch, A. M. (1987): op.cit., nota 96. p. 46. Cp. 9, *La década prodigiosa*.

En sus obras, unas cajas pueden parecer huecas cuando únicamente son efectos de luz. El color usado como luminancia que da como resultado, un nuevo espectro cromático de forma que la ilusión de profundidad se hace por completo, sin estar. Otras, simplemente tratan de revestir el vacío lo que permitía la producción de superficies de cristal transparentes y reflectantes que combinan la complejidad visual con la rigidez formal propia del minimal. En realidad, son obras que no tratan de nada, únicamente ilustran en el sentido más literal de la palabra el vacío y la falta de contenido.



Ilustración 338. Cube nº5 – Blue. Larry Bell, 2005. Jacobson Howard Gallery, Nueva York.

Sea como fuere, lo cierto es que el minimalista no crea obras como algo cerrado y concluido en ninguno de sus sentidos. Siempre debemos entender su obra como algo abierto y extensible con continuación a través del espacio. Su ambición era crear obras de inmediatez extrema donde la composición se centraba en una disposición de simple ordenamiento progresivo o simétrico. A ello, debemos añadir la inclusión de materiales industriales usado de un modo muy neutral, para que no rompieran la sencillez formal de las obras, lo que provocó críticas no siempre positivas.

Brian O'Doherty, Irving Sandler o Donald Kuspit, encontraban en el minimalismo nihilismo, mecanicismo, vacío de creatividad, circular, pedantesco o autoritarismo en sus formas fijas que para ellos, eran ***"la negación regresiva del mundo de la vida"*** (Citado en Stangos, 2000)⁶⁵⁹. En verdad, hoy en día tampoco es un arte entendido. Los espectadores no pueden ver más que hileras de cubos sin creatividad.

Pero, si Duchamp logró asignar un nuevo valor artístico a los objetos, los minimalistas por su parte, adoptaron el cubo y las series modulares con el mismo fin. Sus obras no son una cuestión de gusto sino de disposición formal, Morris lo reivindicó exponiendo que ***"la noción de que la obra es un proceso irreversible que acaba en un objeto icono estático ya no tiene importancia [...] Lo importante es separar la energía del arte del oficio de la tediosa producción del arte"*** (Morris, 1970)⁶⁶⁰. De este modo, los minimal tenían la esperanza de lograr unas nuevas metas para la escultura. Donald Judd definía su obra como una alternativa al convencionalismo de la

⁶⁵⁹ Stangos, N. (2000): op.cit., nota 55, p. 67.

⁶⁶⁰ Morris, R. (1970): del catálogo razonado ***Conceptual art and conceptual Aspects***. Nueva York, N.Y. Cultural Center, p. 38.

escultura actual al darle más importancia al espacio real que al representado. La presencia física de las obras convertidas en objetos específicos, anunciaban un nuevo interés por el cuerpo. No un cuerpo antropomórfico, sino más bien *"en la presencia de sus objetos, unitarios y simétricos como a menudo son (según vio Fried), lo mismo que las personas, y esta implicación de la presencia sí lleva a una nueva preocupación por la percepción, es decir, a una nueva preocupación por el sujeto. [...] En otras palabras, no considera al sujeto como un cuerpo sexuado situado en un orden simbólico más que considera la galería o el museo como un aparato ideológico."* (Foster, 2001)⁶⁶¹.

Describir el aspecto específico de las obras minimalistas es referirlas como Leo Steinberg hizo en 1972, *"su cualidad de objeto, su negrura y discreción, su aspecto impersonal o industrial, su simplicidad y tendencia a proyectar un decidido mínimo de decisiones, su resplandor y poder y escala, se vuelven reconocibles como una clase de contenido, expresivo, comunicativo y elocuente a su manera"* (Steinberg, 1972)⁶⁶². Y, sobretodo el minimalismo estaba interesado en un estado de no representación, es decir romper la dualidad figura-fondo por medio de dos factores muy importantes.

La primera máxima es la *colocación* de las obras, que por supuesto se vuelve crítica puesto que una pieza de suelo no es lo mismo que esa pieza en la pared. Con ello pretenden demostrar que *"no es necesario que una obra tenga un montón de cosas para mirar, comparar, analizar una a una,*

⁶⁶¹ Foster, H. (2001): El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid, Akal, p. 321.

⁶⁶² Steinberg, L. (1972): Reflections on the State of Criticism. *Artforum*, Vol. 10. marzo, pp. 42-43.

contemplar. La cosa como un todo, sus cualidades como un todo, es lo de verdad interesante” (Judd, 1965)⁶⁶³.

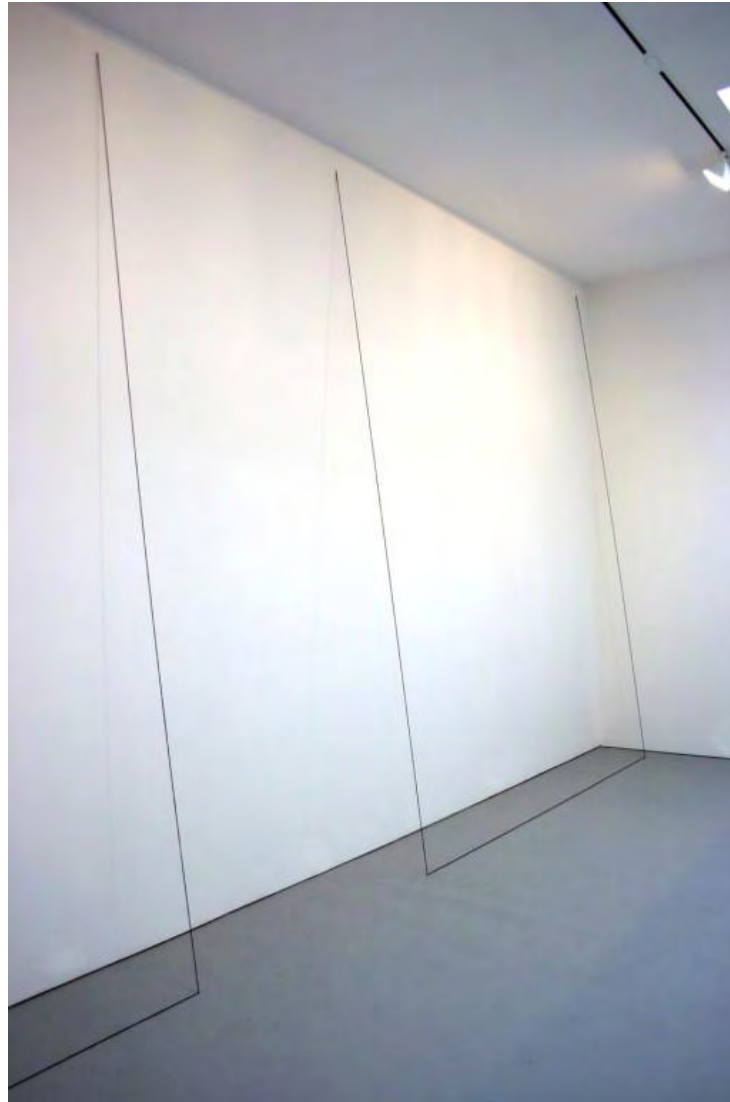


Ilustración 339. Untitled, (Two-part Vertical Wall Construction). Fred Sandback, 1986. Propiedad del autor, Instalación realizada en la Galería David Zwirner, Nov 22 - Dec 22, 2006. Nueva York.

⁶⁶³ Judd, D. (1965): *Specific Objects*. Reimpreso en 1974, *On Art: Artists' Writings and the changed notion of art after 1965*. Colonia, Gerd De Vries, p. 255.

De este modo pretendían, como bien define Judd, que la obra se presentara como un todo para que fuese eficaz como experiencia total y no como experiencia secuencial. El minimalismo volvió del revés la fórmula cubista de la superposición de puntos de vista sucesivos desde diferentes ángulos, al instaurar la premisa gestáltica de la instantaneidad.

La segunda máxima minimalista, es que la **composición** no debe tener importancia ante la fuerza de la escala, la luz, el color, la superficie o la forma de las piezas y, por supuesto, la relación con el entorno donde se ubican. En una obra minimalista, el entorno, la atmósfera que rodea a la obra se convierte en un papel fundamental para la escultura. En este escenario general en el que se encontraba el minimalismo de los últimos momentos, la escultura pasó de ser un objeto específico, a expandirse como experiencia y convertirse en la proyección de un lugar preparándose para un arte post minimalista que estaba por venir y que se traduciría poco a poco en un arte conceptual puro.



*Ilustración 340. Cinco espacios.
Franz Erhard Walter, 1972.
Instalación en la Fundación Juan
March, 8 feb-25 may, 2008,
Madrid.*

Incuestionablemente, el minimal rompió con las ideas tradicionales de imagen, escultura y material artístico. Sus obras trataron de abrir la imaginación del observador a la idea de espacio, así como al uso de materiales cotidianos pero realizados de modo industrial. Todo ello quedó patente en unas obras que requieren una visión activa ya que la interacción de las formas con el vacío en el que se sitúan, las convierte más en un entorno en movimiento que unos objetos estáticos. Por lo tanto, la definición del espacio minimalista se centra en el artista que crea un espacio contemplativo para que el observador pueda percibir mejor la forma. Un artista, cuyo lenguaje habla de la indiferencia por los valores morales, sociales o filosóficos, porque su preocupación era más comparable a los axiomas de los matemáticos, con sus hábitos mecánicos.

No obstante, no todos los minimalistas siguieron un curso constante, **"conservando sus formas enrarecidas como un lenguaje ritual de sacerdotes."** (Gablik, 2000)⁶⁶⁴. Para estos artistas que evolucionaron con su tiempo, el minimalismo siguió siendo un instrumento que cambió exteriormente, pero que no en la manera de utilizarlo. Su dogma original siguió siendo el mismo, aunque hallaron una vía que les mostró, sin perder el significado sólido de su aliento minimal, una renovación en su arte. Como dijo Carl André: **"He construido un cuerpo de obra que tiende a general su propio futuro. Ésta es la definición de tener un estilo, cuando la obra que usted ha hecho se convierte en una condición objetiva del trabajo que hará"** (André, 1970)⁶⁶⁵.

⁶⁶⁴ Gablik, S. (2000): Minimalismo, en *Conceptos del arte moderno*, op.cit., nota 56, p. 53.

⁶⁶⁵ André, C. (1970): entrevista en *Avalanche Fall*, nº 01, otoño 1970, p. 23.



Ilustración 341. Sum Roma. Carl André, 1997. Gallery Sadie Coles HQ, Inglaterra.

11. EL OBJETO COMO LUGAR. CREADORES DE AMBIENTES.

Con el minimalismo la concepción de la obra de arte original y única había quedado superada. Lo que se puso de manifiesto significativamente fue que el valor de la obra no dependía ya en absoluto de su naturaleza de pieza única, sino de los criterios que los artistas del minimal habían conseguido institucionalizar dentro del mundo del arte como son, el uso de materiales y técnicas industriales, la monocromía, la eliminación del pedestal, la economía formal, el sistema modular o serial, la percepción del conjunto, la gran escala y la importancia del espectador dentro de la obra.

Poco a poco, el minimalismo fue avanzando de tal manera que, algunos de sus creadores se vincularon a una conceptualización general en su trabajo y como resultado, surgió un arte que la mayoría de las veces, renunciaba a la creación objeto vendible pues se presentaba en una forma desmaterializada o como pura idea. En realidad, es que el discurso sobre el objeto había agotado ya todo su potencial crítico, a finales de la década de los 60 entrando a formar parte de lo establecido. Surgieron nuevos movimientos como el *arte conceptual*, el *process art*, el *body art* o el *performance* entre otros, que dejaban al minimalismo fuera de combate porque planteaban cuestiones ignoradas por el minimal.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que este avance sólo se pudo producir gracias a las condiciones creadas por el minimalismo. Sin él, la ruptura con el formalismo de la modernidad no se habría podido realizar. Fueron ellos los que ilimitaron la técnica material y la práctica recibía nuevas posibilidades de expansión. Y, esta situación de apertura por parte del minimal art, se ganó con mucho esfuerzo por su parte dentro de un panorama artístico aún conservador que reaccionó con una aguda polémica, como hizo Clement Greenberg que atacó *"el arte minimalista [...] equiparándolo al buen diseño y reprochando a los artistas, entre otras cosas, su confusión de innovación con novedad. [...] Ese movimiento no tenía nada que ver con el arte y podía ser catalogado de insignificante dentro de la rúbrica de <Novelty Art> de forma similar a, por ejemplo, el pop art o el op art."* (Marzona, 2004)⁶⁶⁶ Con o sin crítica, el arte minimalista dio un gran paso hacia la liberalización del arte en general y de cuyas consecuencias se está beneficiando el arte de hoy en día.

⁶⁶⁶ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 642, p. 84

Algunos de los artistas minimalistas dieron un paso más allá creando esculturas a medio camino entre la economía de la forma y la complejidad, ente el sistema y la composición, entre el análisis y la intuición pero sobretodo, eran piezas que constituían lugares. Ambientes que comenzaron a ser los verdaderos protagonistas de sus instalaciones sin abandonar la ortogonalidad y el equilibrio, conceptos básicos de la obra en serie minimalista.



*Ilustración 342. Mirror and Crushed Shells. Robert Smithson, 1969
Private collection, Houston*

Robert Smithson por ejemplo, fue uno de los más prolíferos artistas plásticos de su tiempo. Sus primeras esculturas estaban basadas en formas cristalinas y, por ello, fue incluido dentro del arte minimalista. Sin embargo, ya en 1966 había anunciado la destrucción del objeto minimalista en su ensayo *"Entropy and the New Monuments"*⁶⁶⁷. Él mismo *"desarrolló una estrategia artística en la que combinaba diferentes medios y formas de presentación, considerada por algunos entendidos como el principio de la práctica artística posmoderna. Amplió el papel del artista en cuanto a lo que podía hacer dentro del propio y específico cuerpo de la pieza, permitiéndose decidir los parámetros de lo que constituía o no una obra artística de acuerdo a intereses variados"* (Marzona, 2004)⁶⁶⁸.

Robert Smithson impuso con ello, un nuevo punto de vista modular y serial de la forma, siendo su interés por la percepción visual, al igual que sus compañeros del minimalismo, le acompañó toda la vida, aunque en su última etapa vio el equivalente de todo ello en la propia naturaleza. Sin embargo, antes de comenzar a documentar la escultura como lugar, no podemos obviar a un artista dio el primer empujón hacia la nueva actitud del significado del arte en aquel tiempo y que fue Tony Smith.

Smith, fue el referente para todos los minimalistas con una serie de obras cuyo carácter narrativo e incluso teatral, estaba pasando el testigo a una nueva escultura que dejaba de ser únicamente objeto. *"Pensamos en dos dimensiones:*

⁶⁶⁷ Robert Smithson (1966): *Entropy And The New Monuments* en *Unpublished Writings* in Robert Smithson. The Collected Writings, Berkeley, California, edited by Jack Flam, p. 36.

⁶⁶⁸ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 642, p. 125

horizontal y vertical, cualquier otro ángulo sería difícil de recordar: por esa razón construyo maquetas, sólo con dibujos me sería imposible." (Smith citado en Wagstaff, 2004)⁶⁶⁹ Nos habla con ello, de lugares. De una escultura que interactúa de forma mucho más efectiva con los edificios y la arquitectura moderna y a las galerías que éstos acogían, renunciando al ya mencionado pedestal porque lo único que necesita es el suelo y su entorno. De este modo, las obras pueden verse como formas tridimensionales sin más o como experiencias geográficas.



Ilustración 343. Moondog. Tony Smith, modelo auténtico de 1964, fabricado 1998-1999. Sculpture Garden at the National Gallery of Art on the National Mall. Washington, D.C

⁶⁶⁹ Smith, T. (1966): citado en Wagstaff, Samuel. "Hablando con Tony Smith", en *Artforum*, diciembre de 1966, p. 18.

Tony Smith, experimentado arquitecto de la Bauhaus estaba muy interesado por las formas arquitectónicas, la geometría y sus relaciones con la naturaleza y por lo tanto, de lugar. Este concepto de **"lugar"**, es el que provoca el primer encuentro hacia la escultura como creadora de ambientes. Un concepto que surge inmediatamente posterior al minimalismo y que fue firmado en su origen por artistas minimalistas como André o Flavin.

11.1 Un primer encuentro, un primer lugar.

Rigurosamente, el volumen fue definido como espacio ocupado por un cuerpo, pero lo que realmente se percibe es la forma. Una forma que los minimalistas de fines de década, empezaron a dominar de un modo diferente. El volumen minimal comenzó a dominar un espacio ocupado que no era el que rodeaba al objeto, sino que interactuaba con el de un modo positivo. Pero, estas formas no sólo sobrellevan un espacio exterior además del suyo propio e interior. Lo que más aportaron fue un vacío escultórico convertido en lugar. Un lugar que actúa de igual modo dentro del objeto, a su alrededor y por supuesto, concibiendo al espectador como cómplice activo en todo ello.

Sus esculturas trabajaron con los valores de cerrado y abierto, pero fundamentalmente con el vacío, nunca con lo lleno. Las piezas, aún cerradas estaban vacuas, y por ello lograron crear formas a partir del vacío puro que actúa como un espejo. No se sitúa en el centro de un espacio o d e una

mirada sino que deviene de la relación que se establece entre la obra, el lugar y el espectador. Nacen los ambientes como esculturas.

Esta experiencia provoca una acción física por parte del espectador que tiene que desplazarse ante el objeto, sobre el objeto mismo, sobre lo que refleja y ante su propia mirada que resbala por todo ello ofreciéndole toda una vivencia sensorial. Es como un performance percibido y no ejercido, una novedad que marcó a muchos de los artistas posteriores, e incluso a muchos de los que ya pertenecían al minimalismo y que su evolución más allá les llevó a salir de las galerías para complacer al entorno. *"La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser el paso más decisivo para que la escultura rapte el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore a la propia obra"* (Maderuelo, 1990)⁶⁷⁰.

El entorno de los objetos realizados, empieza a ser un elemento muy importante para estos artistas ya que es configurador de la propia obra. Sol LeWitt hacía referencia al ambiente que empezaba a formar parte de la propia pieza, refiriéndose a él como un volumen ocupado, *"es aire y no puede ser visto. Es el intervalo de las cosas que pueden ser medidas. Los intervalos y mediciones pueden ser importantes para una obra de arte. Si ciertas distancias son importantes se harán obvias en la pieza. Si el espacio tiene una importancia relativa, puede ser regularizado e igualado para mitigar cualquier interés en los intervalos. El espacio regular puede también devenir en un elemento para medir el tiempo, una especie de pulso regular. Cuando el intervalo se mantiene*

⁶⁷⁰ Maderuelo, J. (1990): *El espacio raptado*. Madrid, Mondadori, p. 74.

regular todo lo irregular gana en importancia” (LeWitt, 1967)⁶⁷¹. De este modo, estos artistas incorporaron el objeto **minimal al campo de la “escultura de lugar”** al hacerle partícipe del ambiente donde su estructura está ubicada arriba, abajo, de lado, dentro y fuera de ese lugar que ha creado.

El hecho fue que descubrieron el vacío en su función de elemento que genera la propia obra y esto llevó a que la escultura terminara, siendo habitada y habitante.



Ilustración 344. The Cathedral Evening. Ronald Bladen, 1969/1971, National galerie, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart – Berlín.

⁶⁷¹ LeWitt, S. (1967): *Artforum*, junio de 1967, p. 81. Nueva York.

En este primer intento de escultura ambiental, la obra se convierte en una especie de escenario, un espacio teatral como ha sido denominado por los críticos. Por el sistema de **ubicación y por su dimensión el "objeto lugar" actúa como un espejo**, no se sitúa en el centro de ese espacio. Thierry de Duve ya lo señaló en su artículo *"Performance ici et maintenant"*, esta acción de situar al objeto en un lugar y tiempo real es como práctica teatral de la actuación, pero llevada al campo de las artes plásticas. Fried por su parte, también desarrolló esta teoría de la teatralidad minimalista señalando que *"el ambiente activado por el arte es interpretado como una vitrina o escenario formado por los objetos que en él se muestran"* (Fried citado en Colpitt, 1990)⁶⁷².

Lo que los artistas pretenden con estas obras es establecer una serie de relaciones con el lugar en el que se encuentran instaladas, Maderuelo explica como la escultura minimal dio uno de los mas grandes saltos dentro de la posmodernidad al dominar *"un espacio que antes le era ajeno"* (Maderuelo, 1990)⁶⁷³. En este sentido, las esculturas minimalistas de esta época, se despliegan por el espacio situando al espectador dentro de ellas mismas estableciéndole como centro del objeto, es decir forma parte de la pieza constituyéndola. Pero para ello debe introducirse con una complicidad objetiva, ya que la obra ya existía sin él. Es decir, que el observador debe aportar su propio espacio y prestarse al juego sin pretender nada más que estar presente físicamente y sin más. Sin más opción que verse a sí mismo formando parte del ambiente creado.

⁶⁷² Fried, M. (1990): citado en Colpitt, F. op.cit., nota 639, p. 58.

⁶⁷³ Maderuelo, J. (1990): op.cit., nota 670, p. 46.

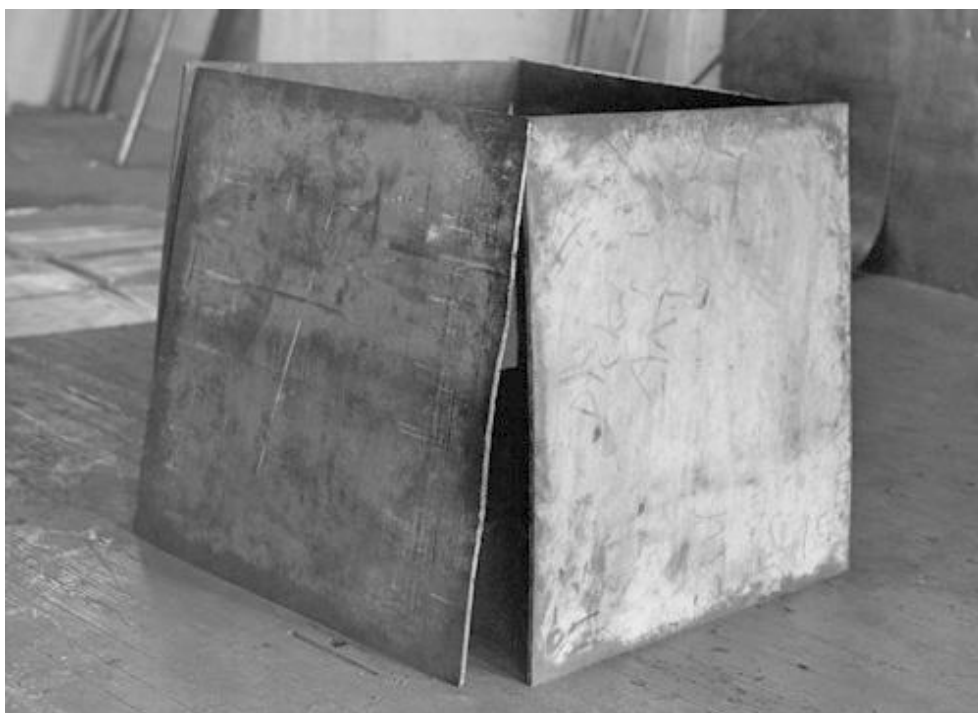


Ilustración 345. One ton trop (House of cards). Richard Serra, 1969. MOMA, Nueva York.

Estos trabajos entrañan una ruptura con el arte minimal originario, con la masa, la gestalt, el plano y el espacio cartesiano que utilizaban. Pero, antes de esta ruptura total, los artistas minimalistas crearon huecos y vacíos que posibilitaron que la escultura mostrase a la vista espacios que antes era imposible entender. Sus obras dieron el paso lógico al esparcimiento territorial creando lugares habitados, ya sea física o mentalmente. Se rompen las fronteras con obras que plantean una relación diferente.

Las propuestas artísticas de estos artistas del minimalismo, comenzaron con obras que en un principio habían sido el eje central del minimalismo puro. La obra de Dan Flavin, por ejemplo, ya no es una escultura tan lineal como la de la mayoría de los artistas minimalistas, además de trasladar la idea de objeto minimal a escultura como lugar con

sus obras de luz, que interactúan activamente con el ambiente que les rodea y, que por lo tanto lo crean. Este artista que contaba con una profunda formación en historia del arte, abrió un nuevo camino en el arte escultórico con una serie de obras que denominó **Icons** realizadas en 1961, y que constituían una serie de ocho objetos fijos a la pared de un solo color y con bombillas y tubos de neón a sus lados, que además de **responder a la idea de "cuadro como objeto", como bien define Marzona (Marzona, 2004)⁶⁷⁴**, el uso de la luz hacía del espacio un reflejo donde subyacía ya el germen de sus posteriores instalaciones ya intensamente interrelacionadas con el.

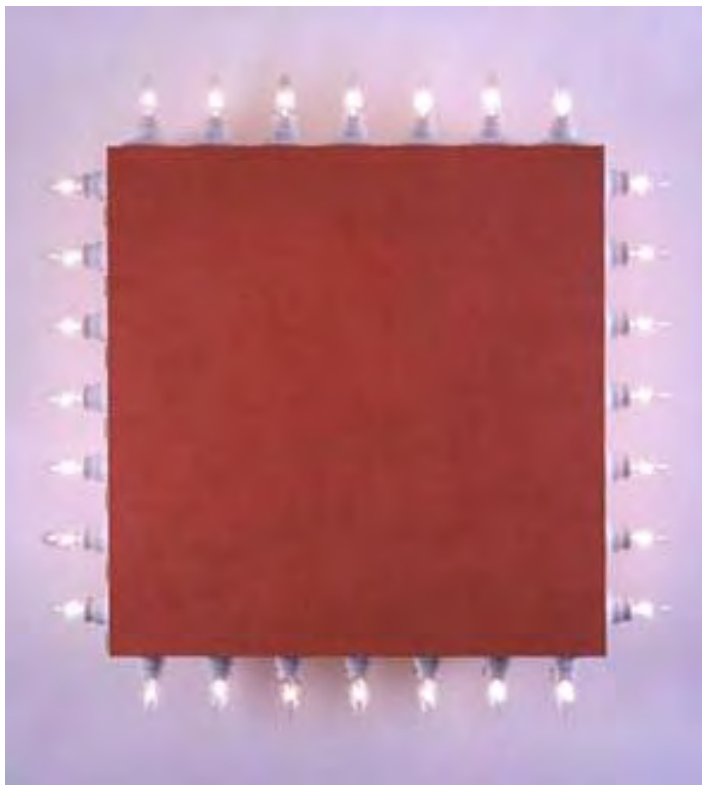


Ilustración 346. Icon V (Coran's Broadway Flesh). Flavin, 1962. Private collection, New York. Expuesta en la National Gallery of Art de Washington.

⁶⁷⁴ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 642, p. 74

A partir de estas obras, Flavin comenzó a trabajar la luz como escultura y por lo tanto, el ambiente que crea con ella y que forma parte de la obra. La primera piedra que colocó en la cimentación de su arte, fue sin embargo *Diagonal of may 25, 1963 (to Robert Rosenblum)*, que marcó su desarrollo en el uso exclusivo del neón dispuesto con diferentes grados de complejidad.



Ilustración 347. The diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum). Dan Flavin, 1963. Expuesto en Zwirner & Wirth Gallery, New York, Colección de Hermes Trust (cortesía de Francesco Pellizzi)

A medida que maduraba sus instalaciones, Flavin encontró que su sistema era perfecto para un medio vacío es decir,

espacial. Sus obras comenzaron a ser concebidas para lugares específicos y no cambiar la percepción que de ella se debía tener. *“Yo sabía que se podía alterar y jugar con el espacio real de una habitación a través de la cuidadosa y total composición de la iluminación. Por ejemplo, si se encaja verticalmente una lámpara fluorescente de 224 cm. en una esquina se puede eliminar por completo la unión definitiva por medio de la estructura física, de la sombra resplandeciente y doble.”* (Flavin citado en Marzona, 2004)⁶⁷⁵.

Sin embargo, cuando Flavin hizo su aparición con estas instalaciones la crítica no fue buena con él. Hasta los críticos más progresistas hablaron de sus obras como si fueran más un escaparate de una tienda de iluminación, rayando la decoración, que obras de arte para una galería. Su arte no era lo suficientemente noble para poder ser expuesto con criterio artístico. Sin embargo, Flavin abrió nuevas sendas en el arte posmoderno dando un nuevo curso a su arte, extendiendo el concepto de escultura como lugar con sus obras de luz, su funcionamiento y la forma en que se perciben. De este modo, cambia la configuración del espacio que ocupa la obra por una forma mucho más compleja como es la escultura ambiental.

Estos lugares creados por Flavin dejan de lado el sentido de pared, las esquinas pierden su función quedando desapercibidas con pocos elementos colocados en ellas. La luz se extiende por la arquitectura del entorno recubriendo todo como un manto luminoso. De este modo, el espectador que se encuentra en ese mismo espacio experimenta una transformación física y espiritual, al cambiar el tono de su piel y al percibir una silenciosa calma.

⁶⁷⁵ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 642, p. 124



Ilustración 348. The nominal three. Dan Flavin, 1963. Expuesto en Zwirner & Wirth Gallery, New York, Colección de Hermes Trust

La posibilidad de extensión indefinida implícita en las obras de Flavin, no nos hablan de composiciones fijas, sino de conceptos que literalmente amplían la noción de repetibilidad potencialmente infinita en el espacio expositivo.

Por otro lado, Carl André siempre había seguido la tradición escultórica interesándose sobretodo por Brancusi y los constructivistas rusos, que le enseñaron a no renunciar al término **escultura** para definir su obra. De hecho, en algunas de sus primeras obras podemos ver la influencia que ejerció el artista rumano en él. Pero no fue hasta 1960, época en la que el artista concibió sus **Elements Series**, que observamos las características fundamentales de su obra: los materiales prefabricados, la disposición clásica como él mismo la denominaría, los elementos repetidos en la misma obra y la pauta a seguir de formas básicas.



Ilustración 349. Trabum (Element Series). Carl Andre, concebido en 1960, realizado en 1970. Guggenheim Museum, New York.

Pero, la importancia de la obra de André radica en la percepción del espacio a través del suelo, que no se produce hasta mediados de los sesenta cuando concibe obras expresamente para esta superficie. **Lever** fue la primera escultura que toma el suelo como referencia y, a partir de ella Carl André comenzó a utilizar delgadas placas de metal que instalaba en sucesiones lineales o cuadrangulares según sencillos principios matemáticos. Él mismo apunta que su escultura *"comparte con la ciencia y con la tecnología un irreprimible interés por las características intrínsecas de los*

materiales” (André citado en Marzona, 2004)⁶⁷⁶. En estas obras extendidas sobre el suelo, pisadas por los visitantes, el espacio de la escultura parece haber desaparecido, sin embargo está muy presente ya que en realidad, se encuentra definiendo el lugar de modo global. Su volumen es el vacío, y eso las hace aún más interesantes porque la atención se centra en la pieza en concreto y en las cualidades específicas de sus materiales.



Ilustración 350. 144 Magnesium Square. Carl André, 1969. Colección Tate, London.

Al mismo tiempo, André al realizar este tipo de obra con metal, lo que hace es renunciar definitivamente a la tradición de darle forma tradicional. Es decir que no está fundido, ni soldado, ni forjado, reduciendo sus esculturas con un material al concepto de que cada material era lo que era y no los glorificaba sacándoles de contexto, *“mi trabajo es ateo, materialista y comunista: ateo porque carece de forma trascendente, cualidad espiritual o intelectual; materialista porque está hecho de sus propios materiales sin pretensión de tener otros diferentes; comunista porque su forma es igualmente accesible a todo el mundo”* (André citado en

⁶⁷⁶ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 635, p.521.

Marzona, 2004)⁶⁷⁷. Y, al poseer todos los elementos de la obra la misma importancia de forma, deja de existir un centro y una periferia que tradicionalmente han sido inherentes a la **escultura. De hecho sus obras no poseen “un punto físico de contemplación ideal”** (Marzona, 2004)⁶⁷⁸.

Al contrario que Flavin, las esculturas de André se superponen en el suelo modificando su naturaleza y delimitando un lugar definido aún a pesar de enlazarse, en ocasiones, con espacios contiguos. Estas propuestas ofrecen un predominio claro al suelo y a lo pleno, pero no dejan de crear lugares donde se encuentran acomodadas sus piezas en claros entramados metálicos, duros, rígidos y rectos. En definitiva, las obras de Carl André cumplen con una nueva definición de espacio escultórico, de hueco creado y de vacío artístico y que él mismo define como: **“escultura como forma, escultura como estructura, escultura como lugar”** (André citado en Marzona, 2004)⁶⁷⁹.

Esta concepción de “escultura como lugar” muestra características bastante ancestrales en este artista, puesto que André se había criado en una pequeña ciudad en cuyo entorno había canteras abandonadas y monumentos prehistóricos. Incluso, en algunas de sus esculturas para exteriores podemos reconocer reminiscencias de la sencillez elemental de los monumentos paleolíticos como su pieza **Stone Field Sculpture** que son 33 bloques erráticos de origen glacial de hasta 11 toneladas que ocupan una gran superficie.

⁶⁷⁷ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 642, p. 88

⁶⁷⁸ Marzona, D. (2004): ibíd.

⁶⁷⁹ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 642, p. 169.



Ilustración 351. Stone Field Sculpture. Carl André, 1977. En Hartford CT, Connecticut.

Richard Serra, por su parte y dentro de la concepción minimalista de su obra de los primeros años, es el artista que más rompe con el minimal, la masa y el espacio modular, para representar en un plano diseñado para construir un espacio. Muchas de sus obras provienen de la acción directa del artista al seleccionar y explorar unas posibilidades que el minimalismo ya no le estaba ofreciendo.

Dejó los materiales puramente industriales para utilizar los corrientes, nada nobles y empleados en la construcción como el acero corten o el plomo, en un intento de explorar el acto creativo bajo otro criterio. En 1968, comenzó a arrojar

plomo fundido sobre lugares para experimentar nuevas formas. Formas, que son una clara evidencia física de un acto que no llegó a cuajar ni en el propio artista, por lo que finalmente optó por enrollar y doblar el metal en lugar de fundir.



Ilustración 352. Salpicaduras. Richard Serra, 1968. Instalado en Castelli Warehouse, Nueva York, (destruido)

Las primeras piezas realizadas de este modo muestran la incipiente naturaleza de Serra por la escultura ambiental. Unas veces son tubos de plomo que se inclinan contra la pared en un intento de apuntalar una lámina de plomo; otras veces son planchas que yacen en el suelo y otras, son verdaderos caminos de metal a modo de laberinto. Pero todas ellas, ubicando al espectador en un lugar y con todo un potencial de transformación de la escultura, de su superficie y de su proceso, en una gnosis que forma parte de la obra, *"quería lograr una dialéctica entre la percepción que uno tiene del lugar en su totalidad y la propia relación con el área en al que se camina. El resultado es una forma de medirse a sí mismo contra la indeterminación del entorno. No me interesa en absoluto contemplar una escultura que solamente se define por sus relaciones internas"* (Serra citado en Marzona, 2004)⁶⁸⁰



Ilustración 353. Torqued Ellipse IV. Richard Serra, 1998. The Museum of Modern Art, New York.

⁶⁸⁰ Marzona, D. (2004): op.cit., nota 642, p. 74

A partir de entonces, Serra comienza a trabajar directamente en aquel lugar que le produzca reflexión, *"la arena, que con sus desniveles funciona como un simulacro del suelo, me permite variar los elementos de la construcción, para comprender su capacidad escultórica. El método de la construcción se basa en la manipulación. Una manipulación continuada, tanto en el taller como en el lugar concreto, utilizando maquetas de tamaño natural, me permite percibir estructuras que jamás podría imaginar"* (Serra, 1983)⁶⁸¹. Esta ruptura con el plano produce la definición de nuevos lugares habitados.

En la construcción de estas esculturas recorridas, Serra habla del muro, del peso, del espesor, de la altura, del equilibrio y de la verticalidad, siempre delimitando ese lugar concreto en el que quiere que el espectador se sitúe. También expresa la cualidad física de sus piezas y su propia ruptura matérica, sin dejar de concebir la obertura como aquello que permite tocar y ver la obra como lo que es, una materia dura, pero al mismo tiempo flexible y maleable; unas esculturas que permiten al espectador andar, mirar o cambiar en el espacio, algo que raramente existe en la obra escultórica pero que a partir de estos artistas comenzó a resultar evidente.

11.2 Expansión de la escultura. El ambiente, el entorno y lo pobre.

Tras el breve análisis anterior de concordancia entre obra y cuerpo que implica un desarrollo espacial importante, hemos

⁶⁸¹ Serra, R. (1983): Catálogo de la exposición de Serra. París, Centro de Arte Georges Pompidou, p. 47.

podido advertir que lo que envuelve, el ambiente, el paisaje... todo aquello que empieza a ser trascendente porque las formas comienzan a ser intrusas en el medio circundante. La relación obra-espectador a través del vacío que les separa obliga a plantearse en qué lugar se debe situar la obra por un lado y el observador por otro. Por ello la mayoría de las piezas están concebidas para ambientes especiales, de manera que el espectador se ve forzado a reflexionar sobre realidades extra-artísticas, al ver que la obra escultórica está negando el placer acostumbrado de estructura como objeto sin más.

Ya hemos visto como algunos artistas introdujeron el factor desorden en las obras sin destruir el sentido de las mismas, pero rompiendo con una de las leyes minimalistas por excelencia, por ejemplo las esculturas desparramadas por el suelo de Carl André o los fieltros arrinconados contra las paredes de Morris. Con ello nos demuestran el avance cada vez más imparable de la expansión de la escultura hacia una disolución de los objetos en beneficio de una experiencia de entorno, apoyada en las ideas, en los proyectos y en el desprecio hacia la forma pura y lineal del primer minimalismo.

En 1968, otro artista minimalista en sus orígenes, muestra en la Dawn Gallery de Nueva York, una obra que a simple vista parece ser un lecho de clavos. Aunque a primera vista puede parecer una obra minimal gracias a su geometría en la forma y su composición progresiva y en serie, lo que en realidad nos está mostrando es un análisis mucho más detallado de una percepción física que rebasa los dominios de la mera figuración, para agredir casi físicamente al espectador y crear una lugar incómodo e hiriente con una gran intensidad sensorial. Pero el arte nunca trata de algo que no sea arte, a pesar de que comienza a perderse la realidad cotidiana de los objetos y la participación del espectador. Ahora, la escultura

nace en oposición a este formalismo estético casi de diseño que utilizaban los minimalistas para participar en el arte como su contradicción usando materiales mutables como el fieltro, la fibra de vidrio, el fieltro, los tejidos e incluso las cenizas.



Ilustración 354. Contingent. Eva Hesse, 1969. Instalación (variable). Cortesía de The Estate of Eva Hesse, en Galerie Hauser & Wirth, Zurich.

El concepto tradicional minimalista se disuelve por completo para resurgir en un aspecto más individual. Los artistas comienzan a abandonar el consumismo, la civilización y desvían la mirada hacia lo natural decidiendo utilizar materiales denominados pobres, convirtiéndose en Arte Povera y naciendo una nueva tendencia, que sin alejarse en la

creación de lugares escultóricos, si pierden ese sentido industrial de sus contemporáneos minimalistas.

Lo que más resalta del este arte pobre es su *"carácter de contestación al formalismo americano en cualquiera de sus vertientes, pero sobre todo la oposición al minimal; como si dijeran: el arte povera es una suerte de escultura moderna cuya característica más evidente es su oposición al arte minimal"* (Fernández Polanco, 1999)⁶⁸². Pero no sólo el arte povera introdujo un cambio radical en el arte, el postminimalismo por un lado, Beuys o Kounellis por otro y entre otros, ayudaron a crear una tradición propia opuesta al materialismo de los norteamericanos y unas obras de artistas *"instintivos, subjetivos, líricos, poéticos, paradójicos, que quieren hacer la imagen de los aspectos irracionales e incontrolables de la experiencia vivida"* (Parigoris, 1986)⁶⁸³

Pero en realidad, no están tan lejos. Ciertamente el minimalismo impuso una escultura estereométrica y de sistemas seriales preconcebidos, los postminimalistas, usarían materiales reciclados, pero ambos realizaron esculturas que dejaron de ser figuras de pie o reclinadas; ahora podían inclinarse, apuntarse, doblarse, colgarse, tensarse, ser fluidas o rígidas, rebasando la antigua máxima de escoger el material apropiado para la forma prevista para luego colocarla sobre un pedestal. *"Lo que el arte tiene ahora en sus manos es materia mudable que no necesita llegar a un punto de tener que estar finalizada respecto al tiempo o al espacio. la noción de que la obra es un proceso irreversible, que desemboca en*

⁶⁸² Fernández Polanco, A. (1999): *Arte Povera*. Madrid, Nerea, p. 53

⁶⁸³ Parigoris, A. (1986): *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Catálogo razonado. París, Centre Georges Pompidou, p. 189

un icono-objeto estático ya no tiene relevancia" (Morris citado en Marchan Fiz, 1997)⁶⁸⁴

Como bien apunta Schneckenburger, a partir de estas nuevas obras, *"el concepto de nada y la representación de nada que no exista por sí mismo fue un paradigma para los procesos de aprendizaje y comportamiento que liberaron nuevas energías"* (Schneckenburger, 2005)⁶⁸⁵, de este modo las nuevas características que adoptará el arte en estos momentos aportarán un nuevo espacio como lugar personal que rompen con el plano y el cubo y lo llenan de intimidad personal.



Ilustración 355. Bee's Planetary Map. Rebeca Horn, 1998. Instalación. Marian Goodman Gallery. Nueva York.

⁶⁸⁴ Morris, R. (1997): citado en Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*. Parte III, Cap. IV. Madrid, Akal, p. 127.

⁶⁸⁵ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22. Cap. II.

Estos nuevos lugares escultóricos intentan expresar la relación del hombre con el mundo que le rodea, con su propia vida, como una filosofía de habitar el espacio y el tiempo, por medio de unas obras que aplican diversas actividades a **materiales nada concretos, "enrollar, plegar, doblar, recortar, partir, desgarrar, trocear, picar, cortar, desgajar [...] El lenguaje estructuró mis actividades en relación con los materiales, que tenían la misma función que verbos transitivos"** (Serra citado en Müller, 1972)⁶⁸⁶ De este modo se pone en tela de juicio la articulación de los espacios, que dejan de ser limitados para expandirse heterogéneamente de modo ilimitado.

Hemos venido viendo como el arte ha ido rompiendo los límites del marco espacial impuesto por la tradición, hasta el punto de implicar al observador en el propio proceso. La relación que mantienen estas piezas con el entorno es dialogar con él estableciendo una comunicación que no existía hasta entonces. Con ello los artistas demuestran su reafirmación en el ambiente. Ese entorno en el que crea la obra para imprimir su huella y establecer el lugar como propio.

Desde ahora las estrategias se multiplican. La escultura al apropiarse del entorno crea un ambiente donde la obra sobrevuela, atraviesa o rompe el vacío en toda su dimensión produciendo unos efectos casi escenográficos. Este ambiente habitable será propuesto por Luciano Fabro a lo largo de toda su carrera en sucesivos *Habitats* confesando **"haberse interesado desde el principio en la posibilidad de aislar al**

⁶⁸⁶ Serra, R. (1972): citado en Gregoire Müller, *The new avant-garde: issues for the art of the seventies*. Nueva York, Praeger, p. 172.

hombre de su medio a través de estos ambientes” (Fernández Polanco, 1999)⁶⁸⁷.

Su primera experiencia en esta percepción del vacío ambiental, realizó una obra a medida del hombre y en material ligero para que, el espectador pudiera desplazarse con él y una vez en su interior, observara como la luz penetra de forma difusa evitando sombras para darle una continuidad espacial. Así comenzó a crear lugares que sólo tienen su razón de ser desde su interior. En ese hueco interno, donde el espectador espera, mira, observa sentado o escucha al artista por medio de su voz que envuelve todo el ambiente.



Ilustración 356. In Cube. Luciano Fabro, 1966. Expuesto en el Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Nápoles.

⁶⁸⁷ Fernández Polanco, A. (1999): op.cit., nota 682, p. 63.

El hecho es que cada vez se iba mas hacia una disolución de los objetos en beneficio de una experiencia artística apoyada en el ambiente escultórico donde el espectador arrastra con él todo ese espacio activo que le ofrece la obra. La escultura sale a la superficie buscando el umbral creativo necesario para desplazarse por el espacio en un límite entre el arte y la vida, como si de pronto fuera necesario que la escultura saliera a la realidad para crear un ambiente de ficción donde el espectador, que se encuentra investigando esas estructuras, pueda encontrarse más allá de su propia realidad.



Ilustración 357. The Rooms. Pistoletto, 1976. Installation, Galleria Christian Stein, Torino.

La escultura, por tanto asume la necesidad de ocupar lugares para crear ambientes, pero para que esto suceda, también es necesario que los materiales dejen de ser fríos, inexpresivos y rígidos. Ya hemos comentado como se comenzaron a usar materiales pobres para estas instalaciones, y quines mejor lo llevaron a cabo fueron los artista povera, que recorrían, observaban, captaban el ambiente para que cobrara razón de ser. El calificativo Povera alude a su cualidad de lo tecnológicamente pobre puesto que una de sus características fundamentales fue el empleo de elementos extraídos directamente de la naturaleza y el recurso técnico para realizar sus esculturas es sencillo. Atrás se quedan esos materiales limpios y de pulcro acabado para actuar con substancias que se deterioran y modifican con el paso del tiempo: velas, trapos, tierra. Buscan materiales activos, que dialoguen y no queden pasivos ante el espectador, ni ante ellos mismos.

En las instalaciones presentadas por estos artistas, se observa la necesidad que tienen de entrar en contacto con la fisicidad del lugar. Esto les obliga ocupar el lugar al completo, ser partícipes y artífices de ese mundo que están creando, siendo el hombre es el que da la forma a las obras, porque la persona es la que aporta la medida y la estructura. Cuando crean ven el espacio que se encuentra delante de ellos y la posibilidad que hay de ofrecer algo que lo ocupe. Kounellis lo explica como ***"salir de los límites de la representación, ocupar físicamente un espacio real e imprimirle un orden formal, una mediad humana"*** (Kounellis, 1967)⁶⁸⁸.

⁶⁸⁸ Kounellis, J. (1967): catálogo razonado con texto de A. Boatto. *Il giardino/i giuochi*. 11 marzo. Galleria L'Attico. Roma, Fabio Sargentini, p. 57.

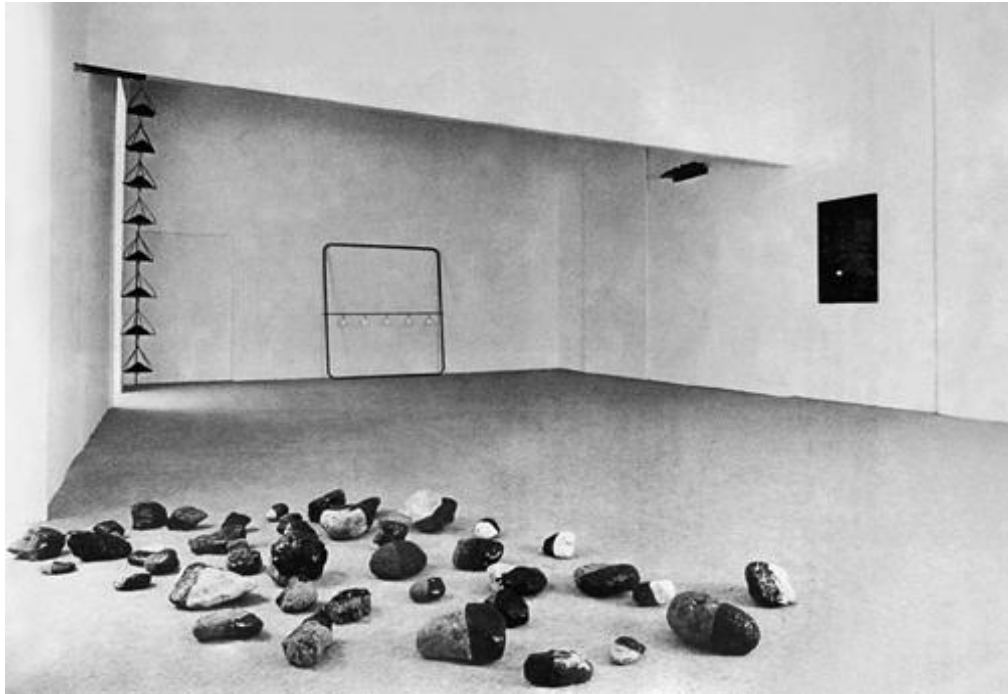


Ilustración 358. Sin título. Jannis Kounellis, 1969. Kunstmuseum, Liechtenstein

En el Povera, los artistas están deseosos de saltarse los límites y jugar con el espacio vacío que al final se convierte en una nueva forma de crear. No realizan ni cuadros ni esculturas, son acciones, son situaciones, son piezas construidas y esparramadas por el suelo, son ambientes organizados, sin un único medio de expresión e intentando utilizarlos todos. Pistoletto utiliza espejos para intrigar y entremezclar dos mundos, el real y el representado y para ello perfora la pared que es principio y fin de la obra. Sin embargo, la obra no existe como tal. El cuadro está vacío y la escultura es el espacio. El truco está en no mirar la obra tradicionalmente, sino el ambiente que se ha creado. Todo está alrededor, porque las obras que realizan siempre están en torno a él.

Todos utilizan la estructura abierta para introducirse en un lugar que en realidad, pertenece al espectador. En su libre dimensión, la materia se convierte en energía pura al contrario de lo que sucedía con el minimalismo. Ahora, el artista construye una dimensión táctil y más humana, porque sus obras están hechas para ser tocadas, para sentirse en la primigenia de nuestro arte, volver a la naturaleza por medio de la tierra, el carbón o los vegetales. Materiales que transmiten sensaciones al espectador que siente la necesidad de oler y tocar.



Ilustración 359. Sculture di linfa. Giuseppe Penone, 2007. 52 Biennale di Venecia. Italia

Estos espacios cubiertos por las manos y vaciados por las manos de los propios artistas, son lugares llenos de fertilidad creativa que dejan constancia de su manipulación como hombres y de su reflexión hacia lo natural. El agua, el fuego, la piel, la tierra y sus productos, se convierten a través del povera en obras, y estas obras en poesía, en paradoja, en instinto y en lugar. Esta metáfora puede ser adecuada para esta generación de artistas que estaban atravesados por el informalismo que estaba invadiendo a su modo el vacío.



Ilustración 360. Stella per purificare le parole. Gilberto Zorio, 1980. Guggenheim Museum, New York.

¿Qué sucede en realidad con el arte Povera? En él no hay composición, ni configuración, ni voluntad, ni forma, como puede entenderse tradicionalmente. En él, lo improvisado o lo azaroso se convierten en principios básicos. Lo inerte cobra vida, lo no perdurable se hace artístico y por lo tanto eterno y

todo lo que envuelve, todo su entorno se transforma. En estos lugares sagrados, se rechaza todas aquellas nociones definidas, la iconografía, la superficie acabada y el concepto de **"obra de arte"**, para crear una especie de lugar que deja de tener sentido como espacio de arte para dar paso, al lugar como reencuentro con lo originario y alejado de la cultura asfixiante tradicional.

Con frecuencia el arte povera se asemeja a un montón de desperdicios, como reacción a una sociedad de consumo, por eso lo que ellos pretenden con su arte, es tener entre manos una materia mudable que no necesite llegar hasta el punto de tener que estar acabada respecto al tiempo y al espacio. Puede presentarse como una reacción al mundo tecnológico y bajo un punto de vista romántico porque sus obras tienden a concienciar al espectador sobre la situación estética, social o ambiental y así desenmascarar y provocar reflexiones.

¿Qué sentido tiene exponer doce caballos en una galería, volver del revés el mapa de Italia, llenar de trapos una galería o **"amaestrar" a un hombre? Una primera mirada convierte el** arte en algo estúpido, la reflexión posterior nos indica lo contrario, lo absurdo de la situación del arte de su momento y de la sociedad de su momento. A través de estas obras, buscan un arte que pueda intervenir directamente en la situación social, que en ese momento es una situación de política muy fuerte, de protestas, de huelgas, de acciones revolucionarias... 1968. Entonces, se hizo de este arte un acto creativo para ser testimonio político, por lo que ya no se intenta reflejar goce, ni estética. Ya no quiere producir ese placer en la mirada, su deseo es criticar.



Ilustración 361. Italia d'oro. Luciano Fabro, 1971. Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

La actividad artística del povera, también trataba de intentar escapar del sistema intentando “*subrayar la condición efímera del gesto; insistir en el carácter procesual, en la transformación, en lo discontinuo en contra de lo estándar; poder reconocer un proceso de transformación continua; insistir en los desplazamientos que se operan en el interior de la obra*” (Fernández Polanco, 1999)⁶⁸⁹.

⁶⁸⁹ Fernández Polanco, A. (1999): op.cit., nota 682, p. 56.

En definitiva, el arte Povera no hace escultura, provoca situaciones, deforma la forma y crea ambientes, liberando al artista y al espectador de estructuras rígidas, de masas compactas, de eternidad, de ocupar espacios en lugar de crearlos. De este modo es como el Povera rompió los límites del espacio para crear un entorno donde instalar sus obras o, donde sus piezas sean las que instalen al arte. Abriendo vanos, cerrando puertas, o llenando el vacío por completo, como estrategias adaptadas para apropiarse del lugar y crear tensión. Tensiones que a su vez, provocan efectos de sorpresa y de tramoya.



Ilustración 362. The New York Earth Room. Walter De Maria, 1977. Long-term installation at 141 Wooster Street, New York City

Mario Merz resume el arte povera de la manera más convincente cuando expresa la *"necesidad de construir de manera antitética a los modelos actuales; construir según procesos de crecimiento e individualidad, siguiendo y dominando una intención propia, según un ritmo natural, según la noche y el día. Se elegirán materiales diferentes cada vez, determinados por el azar, el lugar y la proximidad de otros elementos, por la vegetación. La superficie de la tierra debe ser un cuerpo con el que estos elementos puedan establecer una íntima relación. Nada será regulado de antemano. Lo imprescindible es construir -hora por hora, día por día- actuando con la voluntad hacia y sobre todo lo que se halla desparramado en la vida."* (Merz, 1981)⁶⁹⁰ y, con él se empiezan a crear obras que aprehenden el espacio de modo que se experimenta la totalidad.

Merz atraviesa el territorio y condensa armazones y estructuras reproducidas por fragmentos que provocan una continuidad ambiental donde de pronto, se comprende el espacio y se puede atravesar con la mirada o con el cuerpo. Efímera y frágil la obra de Merz surge del caos pues sus iglús se conciben en el sistema de una sociedad industrial, como expresión de una posición crítica al espacio y las corrientes políticas, económicas y culturales.

La obra de Mario condensa y muestra el círculo en un lugar y en un momento determinado a través de la forma del iglú. Son formas dinámicas, donde se encierran la plenitud y el vacío, don el uso de la luz difunde energía en el espacio y el neón fija la idea sobre el lugar.

⁶⁹⁰ Merz, M. (1981): L'artiste nomade. *Art Press*, Mayo 1981, pp. 13-15 n° 48. p. 13. París.



Ilustración 363. Da Continente a Continente. Mario Merz, 1985. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington.

Pirson escruta y nos habla de la auténtica realidad de Merz, un artista que *“penetra en el espacio con una intención nueva, intención que precisa a su vez de un nuevo lenguaje en el que la experimentación pasa necesariamente por materia o, más bien, por la primera mirada, la mirada iniciática que descubre las cosas. Tierra, ramas, cera, arena, brea, fieltro, neón, luz fluorescente, el búho o los frutos constituyen un vocabulario ilimitado de materiales vegetales, animales o de fabricación industrial. Antes de ser manipulado o transformado, el material vive por sus características específicas: su calor, conductividad, densidad, peso, precariedad. El objeto conformado tiene una vida más completa, arrastra con él reminiscencias y recuerdos [...] Pero*

lo que más fascina a Merz es la magia del material o el objeto hallado, su potencial energético y su carga emocional arquetípica. No se enfrenta a la materia sino que observa en su origen los materiales y el lugar y el tiempo que los ha conformado, relacionándolos con otro tiempo y otro lugar para arrastrarles a un proceso de transformación, o mejor, de asociación y proliferación.[...] Esta fuerza unificadora es subrayada por el fluorescente de neón y proyectada al espacio por el fluido eléctrico. El neón es frío, fija el objeto al lugar. La luz es cálida, atraviesa el objeto haciéndole frágil, pero transmite a la vez la energía de la materia y de las cifras.” (Pirson, 1988)⁶⁹¹ Esta es su razón de ser, donde lo intangible, el vacío, el ambiente, empieza a formar parte del arte como material primordial para sus creaciones, porque con él se hace visible lo ausente.

Abiertos o cerrados las obras de Mario Merz plantean la cuestión del lugar y su dualidades, señalando en concreto la condición de habitar y la dificultad de edificar, atravesando el espacio con la energía de las cifras y la luz. *“Es una tercera fuerza, la fuerza del tempo que amplía o anula los momentos de tensión del espacio interno y externo”* (Pirson, 1988)⁶⁹² y, por lo tanto no podemos dejar de mencionar su extraordinario *Iglú de Fibonacci* de 1970 (ilustración 59 del trabajo) donde construye un espacio como lugar fluido dentro y fuera de sí mismo.

Pero, este espacio íntimo acabó, por mediación de otros artistas, convirtiéndose en lugares públicos en unos ambientes y espacios cuyas dimensiones físicas reales se circunscribieron en una prolongación hacia el exterior.

⁶⁹¹ Pirson, J. F. (1988): op.cit., nota 38, p. 56

⁶⁹² Pirson, J. F. (1988): Ibíd.

11.3 La escultura creadora de ambientes. De la intimidad a la vida pública.

Como hemos podido apreciar, con el arte povera se desmitificó la noción romántica tradicional del artista como **genio creador, creando "obras de arte abiertas"**, como el mismo Umberto Eco difundió en su *Obra Abierta* (Eco, 1979)⁶⁹³, para hablar de creaciones ambiguas, inciertas y fragmentadas como la propia vida. Propiamente hablando no existió un arte povera como tal, ya que utilizaron todo tipo de material no únicamente el pobre, ni todos los artistas clasificados como poveras pertenecían a este grupo aunque todos lo usaron como punto de arranque para abordar unos nuevos espacios.

Su interpretación del arte fueron metáforas basadas en lugares simbólicos que creaban para criticar poéticamente a la civilización moderna. Y estos ambientes creados dieron lugar a un arte de entorno que llenó de aura un personaje tan singular como Beuys. Joseph Beuys preparó el terreno para una obra vital. Ajeno a movimientos o grupos artísticos, su obra era capaz por sí sola de englobar todo, desde sutiles dibujos a esculturas enérgicas cargadas de un simbolismo espacial muy inusual.

Por su puesto, lo interesante de Beuys en este trabajo es el aspecto ambiental que se reintegró a sus piezas convirtiéndolas en ambientes cargados de unos materiales infrecuentes para el arte de su tiempo. Beuys concebía la

⁶⁹³ Eco, U. (1979): *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, p. 71.

escultura como un proceso fluido entre lo inerte y lo vivo. Y sobre esta base desarrolló obras con la sintaxis material que le acompañaría toda su vida: grasa, peso, almacenamiento, fieltro, cobre, hierro. Obras que a su vez, crean unos ambientes cargados y asfixiantes, formando parte de su ritual de trabajo. Y sus vitrinas constituyen las representaciones más fidedignas de todo ello.



Ilustración 364. Vitrina. Joseph Beuys, 1956-75. Colección MOMA, Nueva York.

Los ambientes que crea Beuys no tienen nada de casual ni de surrealista, sino que responden a estrictos criterios formales para transmitir ideas complejas de una manera estructurada y convertida en espacio lúdico.

En su instalación *El final del siglo XX*, Joseph Beuys coloca veintiuna piedras de basalto desperdigadas abiertamente sobre el suelo. Con ello demuestra como el arte de concepto materialista formal había llegado a su fin. El sentido concedido a la obra se dirigía al de mirador desde donde contemplar la humanidad. No se trata de una obra que debe ser leída desde una perspectiva únicamente visual por su gran perspectiva global. Con Beuys, se produce un giro etnográfico en el arte en un afán de redescubrir cómo los ocupantes de un espacio dado piensan y simbolizan sus interrelaciones simbolizándolas. La aproximación del artista se realiza desde nuevos modelos. Ya no se rige por la oposición forma-contenido, la sociología o la economía. El artista parte de complejos procesos insertos entre disciplinas diversas como la antropología, la filosofía, la teoría fílmica, el psicoanálisis, el feminismo y la historia social impulsando una nueva actitud.



Ilustración 365. El final del siglo XX. Joseph Beuys, 1982. Instalación en la Bienal de Venecia 2001.

Los artistas comienzan a hacer de su arte una prolongación de la vida por medio de espacios que estimulan una reacción crítica entre el arte y la audiencia, entre el arte y el lugar. Plantean relaciones entre la gente y el espacio y las galerías comienzan a quedarse pequeñas. De modo, que los artistas comienzan a crear espacios tan complejos que a veces, incluso se convierten en desafío laberínticos para la capacidad de orientación del espectador.

Las esculturas comenzaron a crear lugares cargados de psicología, de modelos de comportamiento, de recuerdos, de alusiones. Lugares interesantes que profundizan en la especificidad espacial creando una transición del objeto al monumento. Estos espacios ya no emanan de la fragmentación del volumen, dejan de ser ideales y abstractos para funcionar de acuerdo con conceptos de nuestro entorno. Se trata de espacios existenciales, donde las esculturas toman el sentido ya no de objeto sino de camino, de dirección y de lugar. Los artistas comienzan a estudiar la percepción psicofísica entre las obras y el ambiente en el que se desarrollan. Diseñan construcciones y lugares escultóricos como espacios de refugios o de perturbación, experimentando un renacimiento de formas espaciales que se vinculan a derivaciones simbolistas.

Las esculturas invitan al espectador a convertirse en protagonista de un lugar que le afecta positivamente al poder experimentarlo, tocarlo y vivirlo. Ciertos artistas utilizaron obras que asemejaban edificios derruidos para representar ***"el gran avance de las nuevas formas de comunicación para una sociedad modificada y más abierta"*** (Schneckenburger,

2005)⁶⁹⁴. Otros utilizan las obras para criticar el arte y la ciudad como Tadashi Kawamata, o fuerzan en dimensiones elementos cotidianos que introducen en diminutos espacios como hace Magdalena Jetelová. Y por supuesto, están los que llenan las calles de objetos, todos ellos de modo discreto para no llamar la atención, pero que llenaran esos lugares. El caso es que la conexión entre el lugar y la escultura se comienza a agudizar, convirtiendo en arte lugares que nunca han estado destinados para ello.



Ilustración 366. Hohlweg. Bogomir Ecker, 1986. Teilnahme am Projekt "Jenisch-Park Skulptur". Hamburgo.

Este cambio de enfoque en el arte nos lleva a hablar mas, que de artistas de creadores de ambientes. Cuando hablamos de ambientes no tratamos de emplearlo como la *"apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio"*

⁶⁹⁴ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22. Cap. II.

circundante” (Marchán Fiz, 1997)⁶⁹⁵, sino a ese espacio a través del cual la escultura le convierte en lugar.

Ya Marcel Duchamp declaró que no únicamente sus objetos eran obras de arte, sino que la escultura estaba perdiendo su carácter cerrado para convertirse en una situación ambiental. Y, poco antes el futurismo había lanzado la idea de meter al espectador en el cuadro, y ahora, han desembocado en ambientes contruidos por objetos, cuyo objetivo es la obra de arte total, *“en donde desaparece la alternativa arte – no arte, mediante la integridad de todos los materiales imaginables con todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado”* (Marchán Fiz, 1997)⁶⁹⁶.

En este sentido, Kart Schwitters había llevado esta idea al límite con su obra *Merzbau*, convirtiéndola poco más o menos en un auténtico espacio arquitectónico, *“la utilización de materiales arbitrarios significa una ampliación de la fantasía. La fantasía en estos casos trabaja rítmicamente con ritmos ya dados. La transposición del proyecto al material, así como las posibilidades constructivas, es cuestión de la realización. El proyecto da la sugerencia.”* (Schwitters, 1974)⁶⁹⁷.

El ambiente contemporáneo aflora a partir de estos contextos y lugares neodadaístas pero ramificándose en tendencias. En unos casos surge como oposición entre arte y arquitectura lindante; y en otros, *“se trata de una evolución interior de una obra, en donde un objeto sugiere a otro y éste a otro, y así sucesivamente,”* (Marchán Fiz, 1997)⁶⁹⁸ hasta que

⁶⁹⁵ Marchán Fiz, S. (1997): op.cit., nota 657. p. 132. Cap. II.

⁶⁹⁶ Marchán Fiz, S. (1997): op.cit., nota 657. p. 332. Cap. II.

⁶⁹⁷ Schwitters, K. (1974): *Arquitectura Merz*. Arquitectura del siglo XX. Documentos. Madrid, Alberto Corazón, p. 136.

⁶⁹⁸ Marchán Fiz, S. (1997): op.cit., nota 657. p. 321. Cap. II.

la obra se extiende de tal manera que llena un espacio entero y se convierte en un ambiente.



Ilustración 367. Merzbau. Kurt Schwitters, 1920-1936. Tate gallery. Londres.

En consecuencia, la obra de arte se convierte en lugar artístico, un espacio determinado donde el espectador ya no se encuentra frente a la obra, sino dentro de ella. Ésta, por su parte, está compuesta de todos los materiales posibles y sus dimensiones llegan a ser tan monumentales que llenan el vacío en toda su extensión. A veces, incluso estos materiales son objetos de uso cotidiano, otros de abuso frecuente o espacios diarios, como una oficina, muebles, alfombras... De este modo, las obras reflejan una aproximación que viene de una específica forma de conocimiento derivado de la experiencia como persona.



*Ilustración 368. ROXYS medio ambiente. Edward Kienholz, 1960-1961.
Expuesto en la Galería EL SOURDOG HEX. Berlín.*

No se trata de imágenes banales, pertenecen a todo un universo de intereses culturalmente entendidos así. De este modo, los espacios se transforman en algo fantástico y extraño, pues el uso irónico de los objetos son estrategias subversivas, porque estos objetos no son algo indiferente o neutral, *“sino que denuncian algunos principios recurrentes como, por ejemplo, objetos de uso cotidiano, desperdicios industriales u otros referidos a aspectos específicos de nuestra vida cotidiana, conservando notas de sus fragilidad física y la expectativa en su obsolescencia”* (Marchán Fiz, 1997)⁶⁹⁹. En realidad son ensamblajes expansionados que tienden al abandono de una estructuración estética, pero que no son al azar. Normalmente siempre se crean con arreglo a algún plan preestablecido, aunque parezca abstracto.

Sin embargo, muchas son las cosas que están desestabilizadas a consecuencia de estas obras donde las ausencias claman a gritos una presencia evidente. La trascendencia de lo resultante está cargada de ironía y de humor, en la mayoría de los casos. Sólo hay que agudizar la mirada para aventurar la perversidad de estas esculturas que se anclan en lugares concretos.

Los objetos-situación, desde su corporeidad física aluden a una frontera entre lo bidimensional, plano y lo tridimensional, espacial. En un límite donde se sabe si los objetos vienen creciendo desde el plano o por el contrario van hacia él, de diferentes maneras. Esta ambigüedad propone al mismo tiempo narrativas metafóricas destacando un énfasis discursivo que viene reforzado en el uso, la mayoría de las veces en el uso de superficies neutras y apariencias huecas,

⁶⁹⁹ Marchán Fiz, S. (1997): op.cit., nota 657. p. 145. Cap. II.

livianas, que de algún modo aluden a la desmaterialización de la escultura.

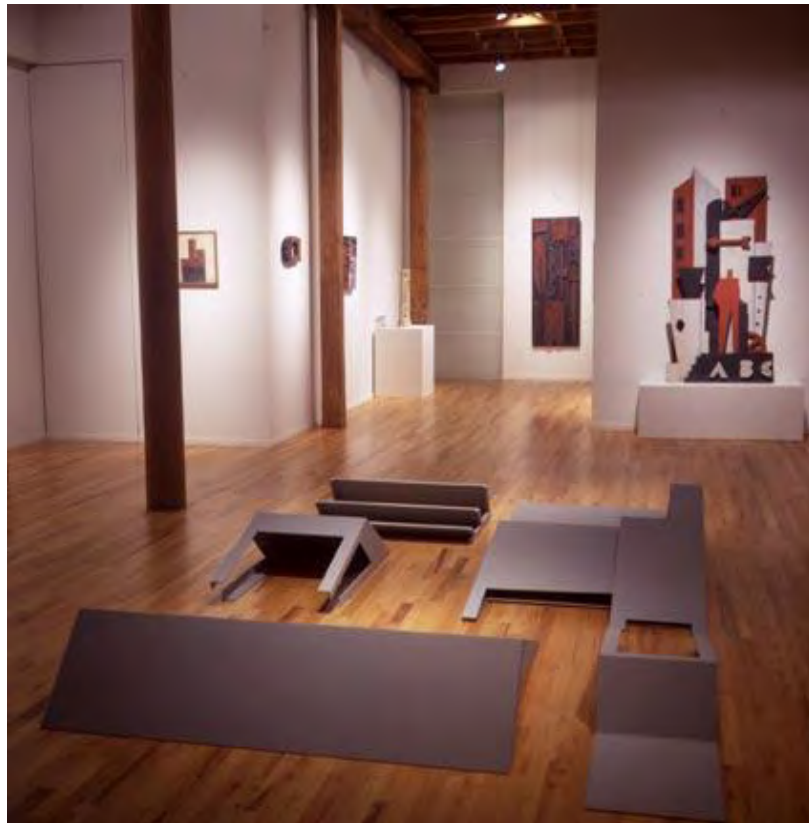


Ilustración 369. Sin título. Marta Chilindrón, 1985. Galeria Cecilia de Torres, Nueva York.

En estas creaciones escenificadas, los objetos apenas se tocan, apenas son transformados puesto que lo único que varía en ellos es su disposición en el lugar. De este modo, el ambiente se convierte en algo estimulante para el espectador. En cierto modo estarían *“irónicamente construyendo lo que Donald Judd llamó ‘el objeto específico’*. *No obstante esta aparente familiaridad con el minimal es desmentida por aquella inespecificidad de la superficie y, más aún, de alguna forma está pervertida por las numerosas citas que a nivel simbólico propone esta transgresión espacial.*” (Tiscornia,

1996)⁷⁰⁰ en estos espacios, las conexiones entre las formas, las interacciones y lo que resulta, acaban humanizando el objeto que reclama un espacio propio que vaya más allá de sus propios límites físicos y que establezca comunicaciones en un territorio inmaterial.

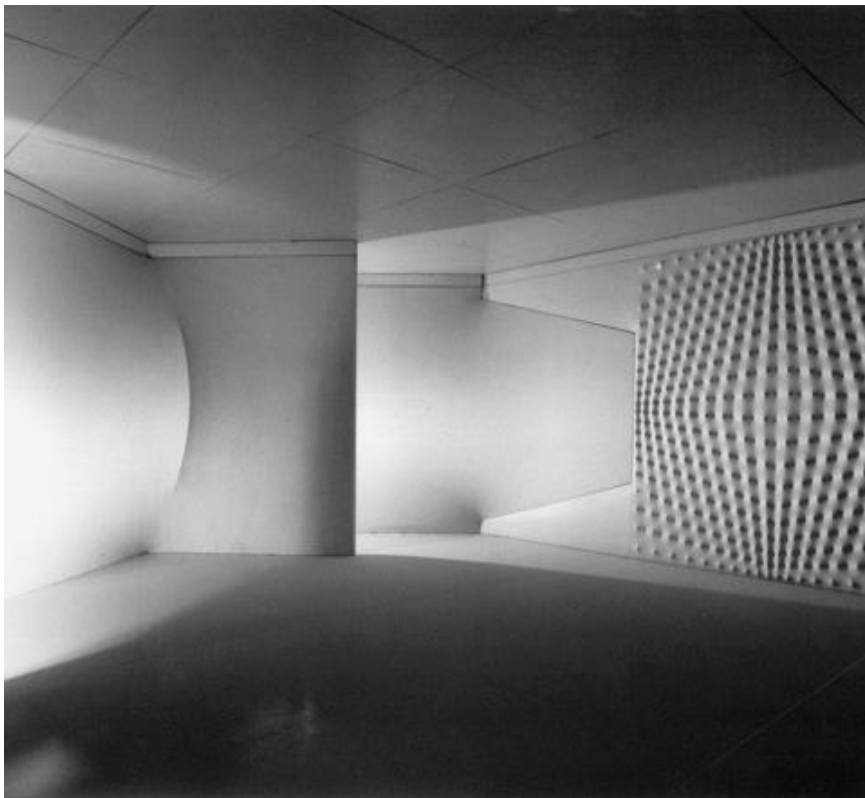


Ilustración 370. Spazio ambiente. Enrico Castellani (Reconstrucción del original de 1967), 1970. Colección privada.

“En definitiva, aquel objeto específico de Judd, que era específico porque hablaba de sí mismo, aquel objeto cargado del deseo de socavar el ilusionismo, es suplantado por otro objeto con otra especificidad, la de hablar de procesos y sus trazas, sea desde el que habla o desde el hablado, un objeto al

⁷⁰⁰ Tiscornia, A. (1996): Pervirtiendo el objeto específico. *Atlántica, Internacional Revista de las Artes*. N° 15, invierno 96, p. 56

que se le ha restituido el alma” (Tiscornia, 1996)⁷⁰¹. A partir de ahora, la escultura ambiental termina por abandonar ese lugar íntimo y protector en el que se encontraba, para buscar menos limitaciones que las impuestas por las galerías o los museos. *“La nueva dirección fructífera a tomar, es hacia aquellas áreas del mundo cotidiano que son menos abstractas, menos similares a un cajón, tales como los exteriores, el cruce de una calle, una fábrica o las orillas del mar. Las formas y los temas presentes ya en estos lugares pueden indicar la idea de la obra de arte y generar no sólo su resultado sino un dar y tomar entre el artista y el mundo físico”* (Kaprow, 1966)⁷⁰². Y, esta nueva dirección que toma la escultura ambiental se transforma en arte específico de un lugar.



Ilustración 371. Day's End. Gordon Matta-Clark, 1975. Pier 52, Gansevoort Street y West Street, Nueva York.

⁷⁰¹ Tiscornia, A. (1996): op.cit., nota 700, p. 57.

⁷⁰² Kaprow, A. (1966): *Assemblage, environments & happenings*. Nueva York, Abrams, p. 231.

Con la escultura convertida en un arte público, se estaban abordando ciertos problemas como el de vencer el efecto ornamentalista dentro de un espacio, una galería o un lugar público. Esta preocupación ya impulsada por los minimalistas y sus esfuerzos por renunciar a la incoherencia, queda atrás con el procedimiento de ciertos artistas que ofrecen la libertad de crear en una completa improvisación y anulando la necesidad que tenía la escultura de estar hecha de materias específicas. Estos minimalistas, ya habían defendido la idea de que la experiencia del espectador ante la escultura debía admitir una razón de ser con los espacios físicos donde había sido instalada.

La diferencia de este nuevo arte espacial y el minimalista radica en que las obras de estos nuevos lugares específicos tienen una duración limitada porque *“su presencia se halla en total contradicción con la naturaleza del espacio que ocupa. Y como la contradicción es la fuente de su propia articulación, la duración breve es una condición de su sentido, y queda presupuesta en las estipulaciones sobre su modo de llevarse a cabo.”* (Crow, 2002)⁷⁰³. Michael Asher, quien había desarrollado sus proyectos de una manera prácticamente libre de toda propensión a la pose romántica, reproducía en una de sus obras, la galería clásica de blancas paredes hasta un extremo fetichista. Sin embargo, la esencia real de la galería era cancelada por su espacio perpetuamente expuesto al mundo exterior. *“Un espacio infinitamente mayor invadía y absorbía el volumen de la galería; la parte estrecha y la oscuridad de la segunda sala dramatizaban el hecho de que toda su luz provenía del medio externo. En su simple gestalt, la instalación era como un objeto minimalista vuelto del*

⁷⁰³ Crow, T. (2002): El arte moderno en la cultura de lo cotidiano. Madrid, Akal, p. 218.

revés.” (Crow, 2002)⁷⁰⁴. Esta obra se desplegaba ante el visitante como una figura incluida de todas las condiciones que hicieron posible la realidad de la obra en sí.

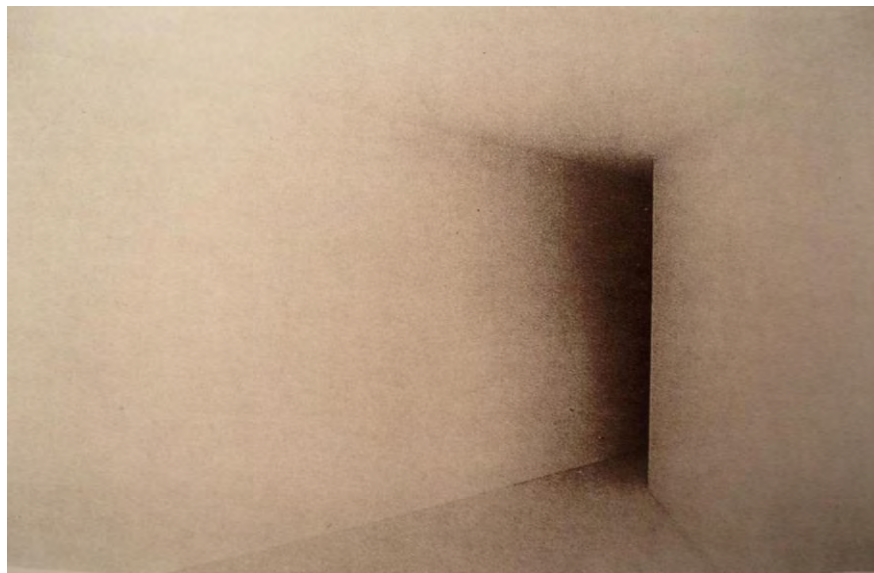
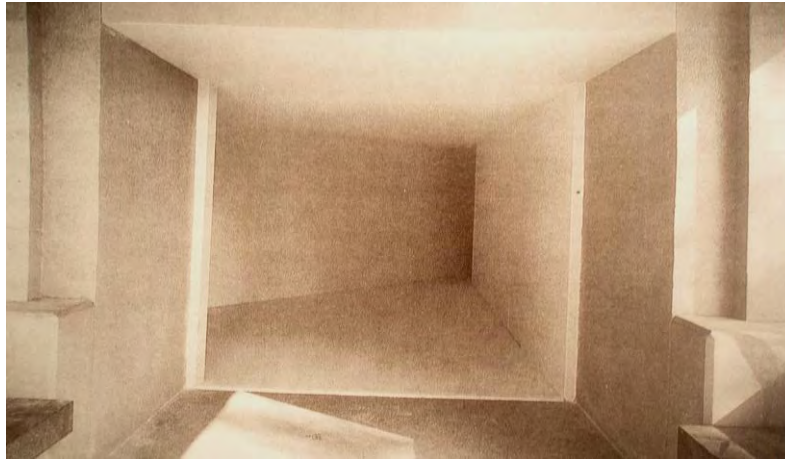


Ilustración 372. Instalación sin título. Michael Asher, 1970. Clameront, California, Pomona collage, Glady's K. Montgomery Art Center Gallery, entrada. Cortesía de M. Asher.

⁷⁰⁴ Crow, T. (2002): op.cit., nota 703, p. 290.

La escultura denominada “específica de un lugar”, estuvo durante mucho tiempo limitada al vocabulario de la crítica especializada, hasta que fue generalizándose durante los años ochenta para caracterizar una obra de diferentes ambiciones temporales, como las de Richard Serra y su *Tilted Arc*, culminación de su carrera como escultor en lugares públicos. Serra no pretende con estas obras, al contrario que muchos de sus coetáneos, encontrar relaciones entre la pieza y lo concreto de su ubicación. Todo lo contrario, él define de este modo una *no* relación precisa con un lugar como único medio para una determinada escultura. De otra manera, la escultura según Serra sufre una situación intolerable si la dejamos “subordinada/ acomodada/ adaptada/ sujeta/ adscrita/ ordenada a otra cosa que así misma” (Serra, 1991)⁷⁰⁵. De esta manera, cada escultura que hace pública es la que tiene que definir por sí misma, su espacio alrededor para que éste sea entendido como una función de la escultura y no al revés.

Aunque las esculturas de Serra en el espacio urbano no han supuesto ningún cambio fundamental en las exigencias de sus propias obras, si estaban pensadas para que el paseante no implicado en ellas concentrara su atención como lo haría un espectador en una galería. Rosalind Krauss, refiriéndose al *Tilted Arc*, especifica como “esta escultura está constantemente dibujando una trayectoria de la mirada, que comenzando en un extremo de la federal Plaza, traza, cual materialización del concepto de perspectiva visual, el camino que el espectador tomará en la plaza. En este recorrido, que es simultáneamente visual y corporal, *Tilted Arc* describe la relación del cuerpo con la marcha hacia delante, con el hecho de que, si nos movemos adelante es porque nuestros ojos han

⁷⁰⁵ Serra, R. (1991): *The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Massachussets, MIT Press, p. 187

alcanzado ya a conectarnos con el lugar al que intentamos ir. Como en la visión, su recorrido existe simultáneamente aquí y allí- aquí donde yo estoy situado y allí donde ya me imagino estar” (Krauss, 1991)⁷⁰⁶.



Ilustración 373. Tilted Arc. Richard Serra, 1981. Federal Plaza, nueva York. Destruído el 15 de marzo de 1989.

Estas experiencias escultóricas como lugares, se trataban de un desarrollo artístico que removía profundamente los

⁷⁰⁶ Krauss, R. (2002): op.cit., nota, 698, p. 192.

cimientos desde donde se entiende el arte y la creación. Su intención es tomar conciencia del valor del espacio público y nuestro rol dentro a través del hecho artístico. De nuevo Rosalind Krauss expresa estas ambiciones a través de cómo uno entra o sale en estas trayectorias **que “viven en el matrimonio indisoluble de lo espacial con lo temporal, y ésta es una experiencia que, si somos capaces de vivirla con suficiente intensidad, nos lleva a la condición preobjetiva de donde nace el significado... La especificidad del lugar no es el tema de la obra, sino –en esta articulación del movimiento del cuerpo en destinación del espectador- su medio.”** (Krauss, 1987)⁷⁰⁷.

Pero, sobretodo y como muy bien define Maderuelo en Cuatro **modelos de recuperación de la obra de arte público**, **“la obra de arte público debe conferir al contexto un significado estético y también social y, además, debe ser comunicativa y funcional. En una palabra, debe contener esas características de las que carecen aquellas obras que son ubicadas arbitrariamente en cualquier espacio público”** (Maderuelo, 1995)⁷⁰⁸. Con estos nuevos espacios creados, se da por perdido el oficio de los escultores formados en el período de las primeras vanguardias, para trabajar con el espacio y el lugar, transformando la escultura en una nueva forma de creación ajena a sus antiguos conceptos y recursos.

Lo que esta obra de arte abierta plantea es la pérdida de las cualidades formales de la escultura, la pérdida de su materialidad y la de su contorno, es decir, todo aquello que

⁷⁰⁷ Krauss, R. (1987): **Richard Serra Sculpture**. En Richard Serra, Nueva York, Museum of Modern Art, p. 187.

⁷⁰⁸ Maderuelo, J. (1995): **Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público**. En Arte y Espacio Público. Sta. Cruz de Tenerife: UIMP, P. 95.

conduce a la negación de la masa y el volumen. Y por supuesto, forzó la necesaria salida de las obras fuera del espacio del museo para mostrar el deseo de trabajar en el campo de lo público.



Ilustración 374. Círculo Verde Neon incompleta. Stephen Antonakos, 1974. Exposición 10 Neon para el Museo de Arte de Fort Worth.

Esta toma del espacio abierto de la calle representó un reto, que quedó patente en el creciente interés que adquirieron las propuestas llevadas a cabo a partir de los setenta y la demanda de artistas para estos proyectos en la década de los ochenta, que fue monumental.

Ahora había que tener en cuenta el contexto del lugar y el hecho de considerar la ciudad como espacio libre para la escultura, la exigen que sea creada en lugares donde todo el mundo las pueda disfrutar sin renunciar a la complicidad con unos ámbitos y un público específico que siempre acompañan a la creación contemporánea. Sin estilo o forma que defina esta escultura abierta a todos, lo único que exige es entender el espacio como un factor constituyente de su estructura plástica e integrarlo de forma natural en la propia obra.

De este modo, la escultura como lugar público invita a un cambio en la función y en la posición del artista frente al juego de crear. El artista público es capaz de ceder y compartir la autoría de sus obras con quienes participan en el proceso creativo, *"no estamos interesados en el mito creado de torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de las acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una d las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es monumental. Es bajo, común y cercano a la gente."* (Armajani, 1987)⁷⁰⁹, pues como bien define Javier Maderuelo, el arte público tiene como destino *"satisfacer al conjunto de ciudadanos no especialistas en arte contemporáneo y cuya ubicación es el espacio abierto. Además la obra de arte público debe conferir al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional"* (Maderuelo, 1994)⁷¹⁰.

En definitiva, la obra de arte público requiere la experiencia de situar la construcción real en un lugar real,

⁷⁰⁹ Armajani, S. (1987): Siah Armajani, Kunsthalle de Basilea, Stedelijk Museum de Amsterdam. Amsterdam, Kunsthalle de Basilea, p. 85.

⁷¹⁰ Maderuelo, J. (1994): op.cit., nota 216, p. 149.

porque este arte es un fenómeno a escala internacional cuya existencia determina una de las líneas fundamentales de la producción artística de las últimas décadas.



Ilustración 375. Sin título. Andy Goldsworthy. Exposición "Andy Goldsworthy en las entrañas del árbol". Enero 2008. Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Madrid.

Esta estrategia transformadora del arte, se extendió también al ambiente natural, a la propia naturaleza. Una transformación estética del medio ecológico como otro de los campos de extensión del arte. A medida que parece el verdadero significado de la naturaleza, el ambiente ecológico artístico intenta su reconstrucción. Nos encontramos, entonces, ante un reto de auténtica mística del ambiente como escultura, de su simplicidad y del vacío encontrado.

CAPÍTULO VI. EN BUSCA DEL VACÍO A TRAVÉS DEL HUECO.

12. RUPTURA DE LÍMITES. LO NATURAL.

Una vez descubierto que la escultura podía coexistir fuera de las galerías y los museos, los artistas se preguntaron por qué acotar la creación a estos espacios ya conocidos. Una vez rotas las fronteras hacia el interior de las esculturas, ya no era posible mantenerlas en espacios cerrados y se hicieron públicas. De este modo se estaba asistiendo a una forma diferente de concebir y presentar la obra de arte, perdiendo el sentido de objeto aislado.

Sin embargo, los núcleos de población enmarcaban de nuevo a la escultura dentro del concepto tradicional de monumento. Algunos artistas rechazaron este marco, de nuevo cerrado, y se apartaron hacia espacios donde la distinción entre cotidiano y oficioso no tenía sentido, la naturaleza. *“Pienso que el problema del espacio es inseparable del modo en que el hombre vive su relación con el entorno, y de la manera en que da sentido estético a su experiencia”* (Ibarrola, 1999)⁷¹¹

⁷¹¹ Ibarrola, a. (1999): *Arte y naturaleza*. Madrid, Circulo de Bellas Artes, p. 163.

En 1968, un grupo de artistas comenzaron a introducir esta nueva concepción de trabajo en el panorama artístico de la época. Abandonando los talleres de trabajo, las calles, la relación con coleccionistas, los museos... optan por trabajar directamente con la naturaleza. La mayoría de las veces con obras efímeras que son destruidas por el tiempo, son pobres en cuestión de materiales y situadas lejos de los núcleos urbanos, a veces con muy difícil acceso para el público que generalmente ve la obra a través de fotografía.

La localización de la obra, entonces, adquiere una importancia vital porque contribuye muy directamente al resultado final. *"Este reconocimiento de la escultura como lugar, y como algo con dimensiones tanto temporales como espaciales es la preocupación con la cual, ciertos artistas se comprometieron cuando se dirigieron hacia el paisaje. Tanto el tiempo como el espacio fueron introducidos como elementos de la escultura, ricas posibilidades fueron sugeridas para ésta; implicando complejidades de tiempo y espacio como exteriores experimentados. La escultura como lugar, también sugirió una falta de límites para las localizaciones exteriores. Así, mientras las simples formas geométricas del minimalismo pueden haber contribuido a la aparición de ciertos land projects, la mayor contribución de éste reside en las nuevas condiciones que sugirió par ala escultura."* (Beardsley, 1977)⁷¹².

La obra creada en el terreno escogido, es organizada, creada y muy relacionada con el ambiente de su alrededor. Es obligado que exista una compatibilidad y armonía con ese lugar. Por ello, las obras se proyectas siempre en función del lugar materializando conceptos generalmente abstractos,

⁷¹² Beardsley, J. (1977): *Probing the earth: contemporary land projects*. Washington, Smithsonian Institution Press, p. 275.

integrados en el espacio y profundizando en los fenómenos naturales capaces de ser considerados acontecimientos artísticos en lugares naturales sin pretender superar o imitar a la propia naturaleza. *"En el desierto, puedo encontrar esa clase de espacio virgen, pacífico, religiosos, que los artistas siempre han tratado de buscar para su trabajo"* (Heizer citado en Beardsley, 1977)⁷¹³.



Ilustración 376. Double Negative. Michael Heizer, 1969-70, Mormon Mesa, Overton Nevada.

⁷¹³ Beardsley, J. (1977): op.cit., nota 712, p. 99

La fusión que nace entre lugar y escultura desarrolla un intercambio muy favorable para ambos, ya que la actitud del artista logra con crear un entorno asombroso que enriquece a la propia naturaleza. Sin embargo, la mayoría de los trabajos realizados en estos lugares no sobreviven al paso del tiempo. Algunas de estas obras acaban siendo intencionadamente efímeras, por lo que rechazan el carácter eterno del Arte. Transformar el medio natural con imágenes diferentes a las generadas por los procesos naturales mediante nuevas metodologías de trabajo, permiten que la dinámica de la naturaleza restituya cada elemento a su lugar original.

Por ello, las técnicas de intervención que utilizaron están fundamentadas en la transformación progresiva del espacio natural. Son procesos inspirados en factores como la temperatura, la erosión, la lluvia, la nieve, etc. Los materiales, por tanto, proceden del entorno local y se caracterizan por su austeridad y su fragilidad. De ahí, el empleo de la fotografía o el video como soportes documentales de estas obras, a pesar de que así surge una contradicción con el espíritu un tanto primitivo de estos artistas que por un lado, rechazan el recinto cerrado y privado de una galería, pero que por otro, se ven obligados a utilizarlos para poder mostrar sus obras, ya que de otro modo resultaría casi imposible examinarlos.

En algunos casos, el artista aporta a la galería además de la fotografía o el documental, elementos naturales hallados en el lugar donde se encuentra o encontraba su obra, tales como piedras, conchas, palos, arena... Estos elementos al verlos en las salas junto con las imágenes retratadas nos trasladan en un momento al lugar original de la obra. Se crea una relación cardinal entre la presencia y la ausencia, que incrementa el mensaje dirigido a nuestro pensamiento.



*Ilustración 377. Mirror and shelly sand. Robert Smithson, 1970.
Installation: Museet for Samtidskunst, Oslo.*

De este modo, también nos muestran buena parte de estos artistas su interés por las culturas arcaicas, ya que en algunas obras se aprecian afinidades con restos de civilizaciones primitivas en aspectos formales como los laberintos, observatorios, pirámides, círculos... expresando así reflexiones sobre el hombre y la naturaleza.

La expansión de la escultura hacia estos nuevos espacios naturales, desbordando el marco natural de la obra escultórica tradicional, ha permitido también un cambio temporal. *“La relación de tiempo se establece de manera explícita a través del recorrido que debemos realizar para la recepción de la obra (ya que la obra escultórica involucra al espectador y le incita a trasladarse y moverse en torno a ella) y poder consumir su visualización a través de los diferentes puntos de vista que ofrezca, o bien a través del movimiento de la propia obra, que acontece en un espacio determinado y, por tanto, requiere de un tiempo para lograr su apreciación”* (Blanch González, 2006)⁷¹⁴.

Las obras de arte natural se ubican en un espacio y en un tiempo real de manera que encontramos en ellas un redescubrimiento de la escultura a través de la propia vivencia con ella, *“un paseo se mueve a través de la vida; es físico, pero después se hace invisible”* (Richard Long citado por Masó, 2004)⁷¹⁵. En definitiva el desbordamiento de los límites escultóricos fue conseguido por estos artistas, que desbordaron literalmente el límite físico del objeto escultórico.

Las obras de arte natural, están dirigidas a emplazamientos concretos que son inamovibles, pero en los que nos resulta imposible determinar donde termina la obra y donde empieza el paisaje, siendo tan alto el grado de interacción entre los trabajos y el espacio ambiental que no se puede asegurar de ningún modo si la obra consiste únicamente en la manipulación de unos materiales o en la suma de factores ambientales que ofrece el lugar, lo que subrayan aún

⁷¹⁴ Blanch González, E. (2006): op.cit., nota 77, p. 70. Cap. I. **Espacio. El espacio escultórico.**

⁷¹⁵ Masó Guerri, A. (2004): op.cit., nota 4, p. 19.

más el carácter procesual y físico del propio material al relacionarse con las propiedades del ambiente y de lo que le circunda. *"Hacer algo que experimente, reaccione a su ambiente, cuya forma no puede predecirse con exactitud, hacer algo que reaccione a los cambios de luz y de temperatura, esté sujeto a las corrientes de aire y dependa en su funcionamiento de las fuerzas de gravedad"* (Haake citado en Guasch y Sureda, 1987)⁷¹⁶

Con ello, se produce la ruptura de los límites establecidos para las obras de arte y en consecuencia, éstas ya no se crean en función del espectador por lo que se separan asimismo, las relaciones necesarias de artista-obra-observador. Al conferir la obra el lugar natural elegido, y ser transformada posteriormente en documento para su emplazamiento en la galería o museo, la duda de saber cuál es en realidad la obra, *aparece en nuestra mente. "Estas aparentes incongruencias las resuelve el land art al conferir a la obra una doble realidad, la natural, la concebida in situ por el propio artista, y la artificial, o cultural, la transformada por los medios audiovisuales (televisión, video, fotografía), si bien todo ello implica otra serie de cuestiones difíciles de contestar. ¿Dónde se sitúa la obra? ¿Cuál es la verdadera obra, la real o la fotográfica, la natural o la de galería /museo?"* (Guasch y Sureda, 1987)⁷¹⁷

Tal vez, lo que se tenga que tener en cuenta es que estos artistas toman la naturaleza como complementariedad de su obra, con el único fin de hacer arte en la naturaleza y devolver al hombre a su estado más primigenio.

⁷¹⁶ Sureda, J. y Guasch, A. M. (1987): op.cit., nota 96. p. 236.

⁷¹⁷ Sureda, J. y Guasch, A. M. (1987): Ibid.

12.1 Simplicidad natural. Artistas de la tierra.

Hacia finales de los sesenta, un grupo de artistas salió al exterior de las paredes blancas y comenzó a crear obras en desiertos y montañas. Utilizando excavadoras y camiones oruga con el fin de crear simas y rampas en la tierra. El resultado fue la expansión del arte hacia el horizonte de la formación terrestre. Aunque anteriormente a estos años algunos artistas ya habían realizado intervenciones en la naturaleza, *"no podemos hablar de land art hasta que Richard Long, Walter de María y Michael Heizer, entre otros artistas, iniciaron sus primeros ensayos sobre el terreno."* (Raquejo, 1998)⁷¹⁸.

En realidad, estos artistas nacieron dentro del movimiento povera y su punto de partida fue el minimalismo, tanto en sus obras como en sus reflexiones. La diferencia fundamental radica en que el campo de acción de los artistas del land art es la naturaleza física en su sentido más amplio, tanto la exterior rural como la transformada industrialmente, ya que convierten estos espacios del paisaje en objetos artísticos.

Sin embargo, no debemos entender, que una obra de land art sólo puede estar construida al aire libre. Lo que se debe entender en este tipo de arte, es que sus reflexiones se hacen siempre en torno al espacio y al tiempo, ya que muchos de los proyectos pensados para su realización sobre un terreno quedan en el papel por su imposibilidad de llevar a cabo.

⁷¹⁸ Raquejo, T. (1998): *Land Art*. Madrid, Nerea, p. 46.

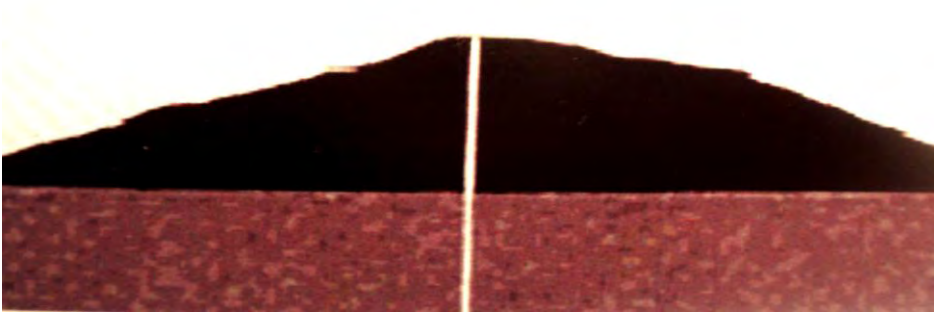


Ilustración 378. Olympic mountain project. Walter de Maria. 1970. Sin llevar a cabo.

Tampoco debemos entender el land art como una tendencia aislada, ya que con el pop se redescubrió el paisaje en la representación ilusionista, pero en un sentido más crítico hacia el mercantilismo capitalista de la sociedad de consumo como hizo el grupo Ant Farm y su fila de cadillacs enterrados.



Ilustración 379. Cadillac Ranch. Ant Farm, 1974. Amarillo, Texas. Copyright Ant Farm.

Con los artistas del land art se habla ahora de un retorno a la naturaleza en una acción transformadora sobre la misma e instaurando nuevas relaciones con ella con obras cuyo carácter es efímero. Pero lo más importante en ellos radica en que el énfasis no recae tanto en el objeto artístico que resulta de acción que realizan sobre la tierra, sino en la relación que tiene el artista con ella. *"Es más, el arte puede llegar a desmaterializarse hasta el punto de realizarse tan sólo con la mirada"* (Raquejo, 1998)⁷¹⁹, y que como muy bien expresa el propio Smithson *"un gran artista puede realizar arte simplemente con lazar la mirada. Una serie de miradas podrían ser tan sólidas como cualquier cosa o lugar, pero la sociedad continúa estafándole al artista su arte de mirar, valorando sólo los objetos de arte."* (Smithson, 1996)⁷²⁰. De este modo el arte rompe los límites y abandona la materia por el vacío de modo integral. El arte se descarga y se hace libre.

Entendiendo estas reflexiones, el espectador es capaz de introducirse en el contexto mental adecuado desde el cual sólo puede abordar este tipo obra. Es decir, el espectador puede apropiarse de la obra sin tener la necesidad de poseerla como una efígie. Es evidente, que de este modo las fuerzas regresivas ancestrales entran en juego de un modo espectacular. *"Las espirales, los círculos inscritos en la tierra constituyen algo más que una extensión colosal del minimalismo. La proyección de un ambiente romántico, la asociación con órbitas cósmicas, el culto al poder mítico del espacio, la diseminación de enormes imágenes panorámicas... todo ello recuerda vagamente a la pintoresca pintura paisajista del siglo XVIII y XIX. [...] En las pinturas de John Constable, los espacios rituales prehistóricos suscitan escalofríos*

⁷¹⁹ Raquejo, T. (1998): op.cit., nota 719, p. 85.

⁷²⁰ Smithson, R. (1996): *Robert Smithson, the collected writings*. Berkely, University of California Press, p. 356

primordiales y cósmicos” (Schneckenburger, 2005)⁷²¹. Así es como los artistas del paisaje hacen referencias constantemente a los monumentos megalíticos, a las estructuras del calendario indio o a los enormes pictogramas peruanos. Y, aunque estos constituyan puntos de fuga lejanos, son puntos de afinidad con el arte de ese momento. No podemos obviar el los aspectos rituales presentes en las acciones de artistas como Dominique Mazeud, Vijail, Fern Shaffer, Otelo Anderson o Ana Mendieta, entre otros, cuyas obras rememoran a los complejos trabajos realizados por nuestros antepasados.

Fern Shaffer y Otelo Anderson han estado desarrollando un ritual de 9 años desde 1995, dedicados a llamar la atención sobre la importancia de proteger el medio ambiente. Promulgado en diversos contextos para poner de relieve la importancia del agua, el suelo, los bosques y zonas geográficas diferentes, los artistas capturan el espíritu de estos eventos a través de impresionantes fotografías y misteriosa que revelan una conexión primaria a la tierra. Nuestras actuaciones son un esfuerzo de colaboración. La motivación de los rituales que se realizan son para llevar el espíritu de nuevo en la comunidad y el mundo en general. Con los rituales los artistas demuestran la interconexión de todo.

Estos rituales se componen de la energía y el pensamiento acerca del equilibrio de igualdad y armonía entre la naturaleza, la ciencia y el espíritu. Consideran la tierra como una entidad viva, que responde a nuestros esfuerzos y nosotros respondemos a ella. Basándose en documentos de la antigua práctica de los rituales, ellos mediante métodos

⁷²¹ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22 Cap. II, Posminimalismo: intensidad sensorial y expansión del arte.

tecnológicos registran su contribución. De este modo, las fotografías se convierten en la memoria de los rituales.

Los propios artistas describen esta acción titulada, *9 años de RITUAL* como un ciclo: *"El número 9 es el símbolo de este "ciclo de rituales", un ciclo completo de crecimiento en el gran ciclo de tiempo. Algo está acabado, para dar paso a un nuevo conjunto de eventos, es decir, una transición de un milenio a otro.*

El primer ritual tuvo lugar el 9 de enero de 1995 en un sitio de madera en Lockport, Illinois, para transmitir a través de los árboles de nuestra preocupación por las condiciones de vida de vida de las plantas.

El segundo ritual tuvo lugar el 9 de febrero de 1996 en el borde del Océano Pacífico, Big Sur, California. El objetivo era reflejar nuestra preocupación por el agua. El mar es la fuente de la vida.

El tercer ritual tuvo lugar el 9 de marzo de 1997 en un campo de maíz, en las afueras de Mineral Point, Wisconsin. Se hizo hincapié en nuestra preocupación por el don de alimento que la tierra nos da como alimento.

El cuarto ritual se celebró el 9 de abril de 1998, sobre la cima de las Montañas Blue Ridge, en Virginia. El objetivo era reflejar nuestra preocupación por la preservación de los minerales de la tierra.

El ritual se llevó que se llevó a cabo el quinto el 9 de mayo de 1999, en la elevación más baja del hemisferio norte, en Death Valley, California. El objetivo era reflejar nuestra preocupación por la muerte prematura de nuestro planeta debido al calentamiento global.

El ritual se llevó a cabo el sexto el 9 de junio de 2000, sobre Temagami Isla, Ontario, Canadá. El objetivo era nuestra

preocupación por la preservación de la desaparición de los bosques de antiguo crecimiento.

El séptimo ritual tuvo lugar el 9 de julio de 2001 en las cabeceras del río Mississippi. El objetivo era nuestra preocupación por los ríos y vías fluviales. ¿Cómo son esenciales para el transporte, la alimentación, la energía y las fuentes de agua limpia?

El octavo ritual tuvo lugar el 9 de agosto de 2002 en Greenpoint, Terranova. El foco fue la difícil situación de los océanos.

El ritual noveno tuvo lugar el 9 de septiembre de 2003 en la cuenca del río Cashe, Illinois. La atención se centró en la preservación de los humedales, un hábitat en peligro de extinción y el sistema ecológico.” (Shaffer y Anderson citados en greenmuseum.org, 2003))⁷²²

La sensación experimentada nos la expresa el propio Shaffer al describir como todo "comienza con un sentimiento, un sentido de algo que quiere materializar misma... Si puedo volver a descubrir mi primera experiencia propia de la existencia espiritual de base con la naturaleza, podría ayudar a otros a descubrir y honrar a las mismas cosas en sí mismas. No importa que no poseen la formación de expertos o conocimientos especiales, que sólo la capacidad de abrir y canalizar la intuición de mi propio yo... Lo que el mundo carece hoy en día no es el conocimiento tanto de [las cosas del espíritu], como experiencia de ellos. Experimentar el espíritu es todo.” (Shaffer citado en Gablik, 1991)⁷²³

⁷²² Shaffer F. y Anderson O. (2003): citados en greenmuseum.org, museo en línea.

⁷²³ Gablik, S. (1991). *The Reenchantment of Art*. Londres, Thames and Hudson, p. 77.



9 Año Ritual,
Lockport, IL,
1995



9 Año Ritual,
cabecera del río
Mississippi,
2001



9 año ritual,
Big Sur, CA,
1996



9 año ritual,
Green Point,
Newfoundland,
Canadá, 2002



9 Año Ritual,
Mineral Point,
WI, 1997



9 Año Ritual,
Cashe Cuenca,
IL, 2003



9 año ritual,
Blue Ridge
Mountain, Inc.,
1998



9 año ritual,
Death Valley,
CA, 1999



9 Año Ritual,
Temagami,
Canadá, 2000

*Ilustración 380. Ritual de
nueve años. Fern Shaffer y
Otelo Anderson, 1998.
greenmuseum.org.
Fotografías proporcionadas
Fern Shaffer y Otelo
Anderson.*

A través de este diálogo constante con la naturaleza, los artistas experimentarán un nuevo discurso que les llevará a la construcción de espacios imaginarios propios.

Agrupados por el interés del espacio en la tierra, los artistas Richard Morris, Robert Smithson, Walter de María, Michael Heizer, Nancy Holt o James Turrell son de singular importancia.

Estos artistas desplazaron inmensas cantidades de tierra convirtiendo la *"fuerza primordial del escenario, la denudación de capas geológicas, la exposición a la erosión y al clima y la participación corporal de humanos en profundidades y alturas artificiales, monumentalizando su obra, situándola entre la historia natural y el arte."* (Schneckenburger, 2005)⁷²⁴.

Siendo Heizer quien hizo la primera descarga en este sentido, con su obra *Masa desplaza*, realizada en 1969 en desierto de Mojave. Aunque su grado de intervención auténtico lo alcanzó con *Double Negative* en 1969 en Nevada. *"Es interesante construir una escultura que intente crear una atmósfera de asombro [...] Una escultura arquitectónica inmensa crea tanto el objeto como la atmósfera. El asombro es un estado mental similar al de la experiencia religiosa; pienso que si la gente se compromete es porque siente que algo ha trascendido"* (Heizer, 1984)⁷²⁵.

⁷²⁴ Schneckenburger, M. (2005): op.cit., nota 10, p. 22. Cap. II, Posminimalismo: intensidad sensorial y expansión del arte.

⁷²⁵ Heizer, M. (1984): *Sculpture in reverse*. Michigan, Museum of Contemporary Art, p. 38.



Ilustración 381. Double negative. Michael Heizer, 1969. En Overton, Nevada. Museum of contemporary Art, Los Angeles.

En realidad lo que Heizer construyó fue una colección de espacios vacíos, logrados mediante el desplazamiento del material, lo que el mismo Heizer denomina escultura a la inversa. ***“A pesar que la escultura es un vacío, o una ausencia, posee una increíble presencia y una muy tangible cualidad que se percibe mientras el visitante se aproxima a ella.”*** (Dempsey, 2009)⁷²⁶ y su mayor impacto proviene de la elegante interacción de los opuestos cantidad-vacío y positivo-negativo.

Evidentemente, esta obra se ha ido deteriorando con el paso del tiempo, ahora sus superficies son rugosas, los rocas se han desplazado, crecen plantas... lo que le confiere el aire romántico del que inicialmente hablábamos. Ese romanticismo que nos traslada a las pinturas románticas de Caspar David Friederich o William Turner.

⁷²⁶ Dempsey, A. (2009): ***El arte como destino***. Barcelona, Blume, p. 93.

Nos seduce el propio Heizer con su obra al expresar como, *"la ausencia es la sensación que prevalece... Estaba vacío... yo no estaba fuera de ella, mirándola. Yo estaba dentro. Yo estaba en un agujero en el suelo, sobre una meseta, en el estado de Nevada, en Estados Unidos, en el mundo, en el universo. Estos eran los únicos puntos de referencia."* (Heizer, 1984)⁷²⁷. Nos habla de vacío, nos habla de agujero, nos habla de hueco. Nos habla del arte escultórico y su ausencia como alma que le engrandece.

Sus obras nos dan la oportunidad de experimentar esto mismo por la dimensión de sus intervenciones y por el efecto de poner al espectador fuera de contexto. Por otro lado, en sus manos el land art se convertía en un paisaje prehistórico, objetivo primordial dentro de la búsqueda personal de su obra.

Podríamos calificar a Heizer como uno de los mas importantes artistas del vacío. Casi todas sus obras nos hablan de él de uno u otra forma. Además de *Double Negative*, en *Displaced, replaced mass*, crea un vacío en un espacio rectangular de nuevo en el desierto.

Aunque en este caso, coloca en su interior una piedra de granito como elemento extraño al lugar, *"mi trabajo se opone a la escultura que forma rígidamente, que suelda, que sella, que perfecciona la superficie de un trozo de materia"* (Raquejo, 1998)⁷²⁸.

⁷²⁷ Heizer, M. (1984): op.cit., nota 725, p. 61.

⁷²⁸ Raquejo, T. (1998): op.cit., nota 719, p. 89.



Ilustración 382. Displaced/Replaced Mass. Michael Heizer, 1969. Silver Springs, Nevada. Fotografía perteneciente a la universidad de Sttutgart.

En otro sentido Robert Smithson desarrolló sus esculturas de lugar, en las que en vez de quitar buscando el vacío, rellenaba esos huecos. Smithson construía espacios imaginarios, como lo denominó Tonia Raquejo. La construcción del paisaje como material artístico conduce a la construcción de obras-paisaje conquistando los terrenos que Smithson en particular, utiliza en una perfecta coordinación del vacío con la tierra.

En *Spiral Jetty*, Smithson llenó un lago muerto de seis mil toneladas de de basalto negro y tierra extraídos de colinas cercanas, para construir una espiral cuyas aguas rojizas por las algas estaban a su vez, cubiertas por la blancura de la sal.

La característica principal de esta obra no es únicamente su inaccesibilidad en un lugar inhabitado y únicamente observable desde la altura.

Lo original, es que esta espiral es aparente pues y según nos indica el propio Smithson *"debemos verla como si se proyectara cónicamente tanto hacia dentro del agua como hacia fuera. La imagen es, por consiguiente, la de una concha de caracol, una estructura que se identifica en la mitología griega con el laberinto, y que está compuesta por una serie de anillos ascendentes y descendentes que llegan a los respectivos vértices tan sólo para indicar un movimiento de regreso, ya que al tener sus extremos cegados carecen de salida."* (Raquejo, 1998)⁷²⁹.

Cuando el artista encontró este emplazamiento la obra le surgió de pronto en su mente, *"Nos situamos cerca del lago, que se asemeja a una impasible sábana violeta, cautiva dentro de una matriz de piedra... Era como si el terreno oscilara con olas y pulsaciones mientras que el lago permanecía estático... mientras miraba el lugar, éste reverberaba hasta el horizonte sólo para sugerir un ciclón inmóvil con una luz cegadora que hacía temblar la totalidad del entorno. Un terremoto durmiente extendido sobre la calma que palpitaba, sobre una sensación de movimiento centrífugo que no se desplazaba; este lugar era un rotor encerrado en sí mismo dentro de un inmenso espacio circular. De ese espacio emergió la posibilidad del Spiral Jetty."* (Smithson citado en Cooke y Kelly, 2005)⁷³⁰.

⁷²⁹ Raquejo, T. (1998): op.cit., nota 719, p. 125.

⁷³⁰ Cooke, L. & Kelly, K. (2005): Robert Smithson: Spiral jetty: true fictions, false realities. Berkely, University of California Press, p. 134

Y, ese espacio laberíntico que terminó construyendo ha sido convertido finalmente, en una metáfora del arte y del propio discurrir de la naturaleza.



Ilustración 383. Spiral Jetty. Robert Smithson, 1970. Gran lago salado, UTA, Estados Unidos. Propiedad de Dia Art Foundation.

Smithson estaba fascinado con el concepto físico de la evolución a la inversa, los procesos autodestructivos y regenerativos de la naturaleza y sus posibilidades de recuperación. Estos procesos modelan una y otra vez su Spiral Jetty, que es reciclada mediante la erosión o la incrustación de la sal. En 1976, seis años después de construirla, el agua la sumergió totalmente y únicamente en años posteriores resurgió en estelares apariciones, hasta que en el 2002, después de años de olvido volvió al exterior con un aspecto nuevo. Los niveles del agua que iban reduciéndose dejaron en

las rocas de basalto brillantes cristales de sal blanca, sobre un agua de color rosa pálido que parece más una obra de hielo y nieve que de piedras y arena. Como lugar real por lo tanto, no existe, porque nunca acaba de construirse, revelándonos una doble vertiente del pensamiento: la explicación de la realidad de los espacios imaginarios y su construcción real.



Ilustración 384. Spiral Jetty. Robert Smithson, 1970. Detalle.

James Turrell adopta un enfoque más orientado al vacío y la luz. Sus obras ponen de manifiesto la presencia física de la luz para estimular la percepción visual. En su obra **Roden Crater** de 1980, redondeó todo un cráter hasta convertirlo en esfera perfecta. Una esfera repleta de huecos y cámaras contruidos en su interior que permiten fenómenos cósmicos.

Con esta obra, Turrell relaciona la obra de arte, la luz, el universo, la tierra y el hueco. En este sentido, la obra de Turrell consistirá, dentro y alrededor de la superficie del cráter, en una serie de sendas, túneles y aperturas hacia el cielo, como un observatorio donde las cámaras le permiten medir el paso del tiempo a través del movimiento de las estrellas y planetas. *“La arquitectura de esta obra se diseña únicamente para que las escaleras funcionen como pasillos de luz, las piscinas de agua como lentes, los túneles como cámara oscura para las imágenes magnificadas del sol y la luna”* (Ferrer Guaita, 2003)⁷³¹

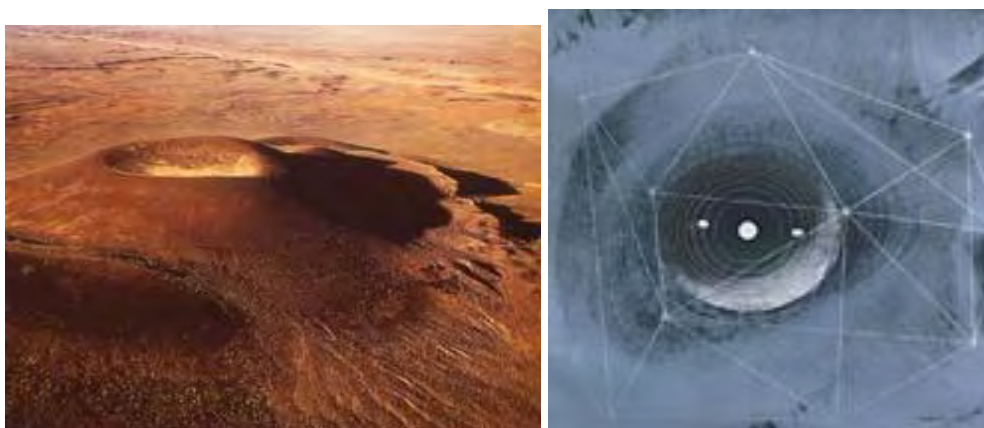


Ilustración 385. Roden Crater. James Turrell, en progreso desde 1980. En Flagstaff, Arizona.

El espectador ante esta obra es conducido al interior de un mundo imaginario donde la única referencia es el vacío estelar. De este modo propone una reflexión desde las perspectivas interior, exterior, integración máxima con la tierra y la mezcla del tiempo cósmico como material artístico.

⁷³¹ Ferrer Guaita, F.M. (2003): *Arte y Naturaleza: referencias naturales y arquitectónicas en escultura contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. Octubre.

Al contrario de Turrell, Nancy Holt trabaja más hacia las intervenciones de relaciones de percepción visual, pero con elementos ajenos a la naturaleza. Su preocupación es situar las estrellas como principales significados de la tierra y como elementos determinantes en su obra.

Holt recurre a ese elemento extraño del lugar con materiales industriales como sucede en su obra *Sun tunnels* de 1973-76. Estos túneles proporcionan un resguardo del sol del desierto y están dispuestos alrededor de un círculo de cemento a ras de suelo, de tal manera que se pueden ver los solsticios de verano e invierno.

Así es como Holt introduce al espectador a un viaje en la dimensión cósmica de la nada, sin necesidad de utilizar un espacio desmesurado.

La única referencia de la realidad del observador es la del espacio creado por la propia artista, *"de esta manera el día se transforma en noche y se puede asistir a una inversión del cielo; las estrellas se proyectan sobre la tierra e irradian manchas de color en un túnel frío [...] Esta instalación en el desierto nos debe abrir, a través de la experiencia individual, a la dimensión cósmica del tiempo [...] En el desierto, el tiempo no es únicamente un concepto mental o una abstracción matemática. Las montañas creadas por estratos en centenares de millares de años no tienen edad. El tiempo adquiere una presencia psíquica."* (Holt, 1977)⁷³².

⁷³² Holt, N. (1977): *Sun tunnels*. Art Forum, abril, p. 35-36.



Ilustración 386. Sun Tunnels. Nancy Holt, 1973-1976. Utah.

Robert Morris, por otro lado, es uno de los primeros artistas en alejarse de la ciudad y ocupar un lugar natural, planteando, *“la cuestión de los espacios simbólicamente densos, tanto por el lugar como por su historia [...] con intervenciones aparentemente arqueológicas [...] que relacionaban el pasado con la transformación de la realidad – o del equilibrio ecológico – del presente”* (Guasch, 2000)⁷³³.

La creación de su *Observatory*, un enorme hueco circular de claras reminiscencias neolíticas, queda marcado por el recorrido cíclico solar como algo esencial en su obra y su hilo

⁷³³ Guasch, A. M. (2000): El arte del último siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid, Alianza Forma, p. 213.

narrativo pasa por ciertos tipos de vacío. La experiencia de esta obra se concreta *"dentro de la memoria, de la reflexión, del imaginar, de la fantasía, en cualquiera de los estados de consciencia salvo la experiencia inmediata. Además, acompaña frecuentemente la experiencia directa: uno se imagina en plena actividad del presente comportándose de otra manera, estando en otro lugar, pensando en otra persona, en otro sitio o en otro momento"* (Morris, 1995)⁷³⁴. En este sentido, la obra de Morris es un agujero físico que experimenta con el espacio mental que no se sitúa en ningún lugar del cuerpo, pero sí en la consciencia. Y es esta consciencia intensificada de la experiencia física con la obra, la que lleva en cierto modo, el protagonismo de la percepción de ese lugar, puesto que para los artistas land lo realmente importante es que *"el trabajo no se coloca en un lugar; es ese lugar"* (Smithson, 1979)⁷³⁵.



Ilustración 387. Observatory. Robert Morris, 1971-77. Lelystad. Países Bajos.

⁷³⁴ Morris, R. (2005): op.cit., nota 652.

⁷³⁵ Smithson, R. (1979): *The Writings of Robert Smithson*. "Cap. Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson, 1970." Nueva York, N. Y. University Press, p. 185.

De hecho, las dimensiones de la obra de Morris, el movimiento de tierra realizado y las características de límite y barrera que tiene, nos hablan de cómo ese lugar se ha convertido en una gigantesca obra que, a su vez, está demarcando el lugar. ***"No dispongo de un término para designar la obra: una especie de complejo para-arquitectónico. Se trata de un earthwork y, como tal, resume a la vez preocupaciones escultóricas y gráficas, en tanto que lo constituyen formas aplicadas, bien por adición bien por sustracción, a un site existente [...] Se trata de una obra total que se puede aprehender de un solo vistazo."*** (Morris, 1977)⁷³⁶

Robert Morris refleja el interés por el discurso del tiempo, del lugar y por una lógica de recepción, al desarrollar proyectos en los que enfoca el espacio como lugar vacío en el que ***"el cuerpo puede ocupar y a través del cual se puede mover"*** (Morris citado en Maderuelo, 1990)⁷³⁷

En otro sentido si Morris crea receptáculos, Walter de María extiende la obra hacia el horizonte. María utiliza la naturaleza como portadora potencial de su estética escultórica al trabajar en extensas superficies donde realiza líneas trazadas o instala varillas metálicas en espera del momento adecuado para que surja su obra real. La intención del artista, en un primer momento, fue prohibir la fotografía para obligar al espectador a desplazarse hasta el lugar y obtener así, la vivencia real de la obra. Estos lugares remotos le permiten a Walter de María alcanzar la ***entidad de su obra, "el aislamiento es la esencia del land art"*** (de María, 1980)⁷³⁸. El espectacular

⁷³⁶ Morris, R. (1977): *Het Observatorium van Robert Morris*. Amsterdam, Stedelijk Museum, p. 75.

⁷³⁷ Maderuelo, J. (1990): op.cit., nota 670, p. 546.

⁷³⁸ De María, W. (1980): *The Lightning field*. Art Forum 18. Nº 18, Abril. Pp. 52-59.

vacío que le ofrece a Walter de María el lugar aislado, es clave fundamental de sus obras.

Para crear *The Lightning Field*, además de encontrar un emplazamiento adecuado que debía poseer las “*deseables cualidades de llano, relámpagos frecuentes y aislamiento*” (de María, 1980)⁷³⁹, tenía que reproducir un instante. No captarlo como puede hacer una cámara fotográfica, si no representarlo cuantas veces aconteciera en el tiempo y en el lugar. François Lyotard describe como “*el instante produce el acontecimiento. Tal es lo sublime que ese trasmite en una de las obras mas representativas del land art, The Lightning Field de Walter de María*” (Lyotard, 1984)⁷⁴⁰.



Ilustración 388. The Lightning Field. Walter De Maria, 1977. Long-term installation in Western New Mexico.

⁷³⁹ De María, W. (1980): ibíd.

⁷⁴⁰ Lyotard, F. (1991): The inhuman: reflections on time. Cap. 7. the sublime and the avant-garde. Stanford, **Stanford University Press**, p. 271.



Ilustración 389. The Lightning Field. Walter De Maria, 1977. Long-term installation in Western New Mexico. En ese momento exacto de un instante.

No sólo el emplazamiento y el instante refuerzan los efectos de la pieza de Walter de María. El hecho de que la obra se encuentre inserta de un amplio círculo que forman las lejanas montañas adyacentes, le brinda un aspecto de anfiteatro, donde los elementos de orden, geometría, medida, matemática y el interés del fenómeno perceptivo presentes en la obra, traen a la mente lo urbano accesible, las antenas, los pararrayos de los edificios, la ciudad. Sin embargo, Walter muestra en estos parajes con mayor fuerza que en una ciudad,

la potencia natural de los volúmenes vacíos, estimulando la imaginación ante el misterio de lo oculto que de pronto se descubre con un relámpago.

Y aunque interesado por mostrar el instante, De María nos demuestra con sus piezas que una escultura no es cuestión de segundos. Una pieza land art puede reflejar las relaciones ente la tierra, el cielo, la ciencia, los hombres, la naturaleza, la ingeniería... pero sobretodo, nos enseña que observar una escultura es más que mirar: *"¿Cuánto tiempo pasa una persona con una escultura? Quizá un promedio de menos de un minuto y, como máximo, cinco o diez, no más. Nadie dedica diez minutos a mirar una escultura. De modo que al comenzar con el land art en 1968 fui capaz de hacer cosas a una escala nunca antes vista hasta entonces, así como de mantener ocupadas a las personas en una sola actividad durante períodos de hasta un día. Dicho período puede ser incluso mayor, pero, si en este caso precisa dos horas para llegar hasta el lugar, y cuatro horas en ver la escultura y luego dos más en regresar, usted habrá pasado ocho horas con ella, de las cuales cuatro habrá estado en contacto directo, aunque hasta cierto punto la entrada y la salida es parte de la experiencia de la obra."* (De María, 1980)⁷⁴¹.

Y, esta experiencia temporal con la escultura, es también experiencia con el tiempo de su realización. Los artistas land art, pasean sus cuerpos por las obras construyendo recorridos en intervenciones directas con la tierra, la nieve o las piedras, manteniendo un diálogo con el lugar y haciendo de las formas una escritura que desaparece por su carácter transitorio.

⁷⁴¹ De María, W. (1980): op.cit., nota 731, p. 621.

En este sentido, el trabajo de Dennis Oppenheim es tan transitorio como la propia materia con la que trabaja. En su obra *Boundary Split* de 1968, no sólo habla de lo efímero de la nieve, si no del hueco como vacío. Esta grieta del límite, nos traslada al vértigo de no ver nada en ella ni a través del agua. Literalmente Oppenheim rompe la materia.



Ilustración 390. Boundary Split. Dennis Oppenheim, 1968. Río St. Jean, entre EE.UU. y Canadá, dirección perpendicular a la línea de cambio horario entre los dos países..

Dennis Oppenheim construye sus intervenciones relacionando un tiempo que es arbitrario, el del reloj que rige nuestra vida cotidiana situado en los lugares limítrofes donde la diferencia de tiempo está presente según los horarios oficiales. Las experiencias del artista en este sentido representan un modo de narrar el tiempo a través de un movimiento que se convierte en instante y termina en nada. *"Así la huella impresa que resulta viene a ser una metáfora de la experiencia del sujeto, que edita el tiempo de su vida soldando unos momentos con otros, a la manera de tiempo cinematográfico bergsoniano, creando la ilusión de continuidad al ignorar otros muchos que comarca o no recuerda."* (Raquejo, 1998)⁷⁴².

Con estas obras trabaja los intervalos vacíos, lo atemporal. En su obra *Bolsa del tiempo*, experimentó el mecanismo de crear un lugar fronterizo pero sin utilizar la línea divisoria de un tiempo local, sino la ausencia de tiempo, esta vez, *"dibujó dos líneas paralelas sobre la superficie de un lago también situado entre Canadá y EEUU, [...] que coinciden exactamente con la línea que divide el horario de un país con otro. Al cabo de una milla estas líneas quedan interrumpidas por la presencia de una pequeña isla en el medio del lago que corta su trayectoria. Ésta continúa al otro lado de la isla para alargarse media milla más. La isla se interpreta, así, como una bolsa de tiempo, como un espacio donde existe el intervalo de tiempo entre esas dos horas. Su acción marca, en este caso, el espacio vacío entre un tiempo y otro. La isla es, por tanto, una tierra sin tiempo."* (Raquejo, 1998)⁷⁴³.

⁷⁴² Raquejo, T. (1998): op.cit., nota 719, p. 55.

⁷⁴³ Raquejo, T. (1998): op.cit., nota 719, p. 85.

Sin embargo, es *Anillos anuales*, la síntesis de todas sus anteriores obras. En ella, alterna la acción de las interrupciones del tiempo con el tiempo real. La metáfora creada con esta obra nos habla del río como frontera política entre dos países que divide los anillos de crecimiento de un árbol, que es representado mediante círculos concéntricos en la nieve. De este modo nos revela la incoherente materialidad de los convencionalismos territoriales, plasmando su visión del tiempo a través de un medio natural que acaba siendo nada.



Ilustración 391. Annual Rings. Dennis Oppenheim, 1973. Frontera EEUU/Canadá.

En la época del deshielo, la estructura circular irá desapareciendo a medida que crece el río. De este modo se borrarán la memoria de las huellas y todo vuelve a quedar en un instante a través de mil procesos.

Con Richard Long la situación es algo parecida. El artista utiliza los lugares como escenarios para su experiencia creativa a modo de cartógrafo de conciencia de la naturaleza. Para Long no existe pasado ni futuro, sólo hay presencia en el momento y ausencia después de él. Su mente se encuentra en ausencia de pensamiento, un estado ideal en el que *“no pienso en implicaciones futuras. Estoy justo envuelto en lo que estoy haciendo. Es como vivir el momento, no pasado, no futuro [...] a menudo los mejores trabajos vienen por este estado de la mente, siendo absorbido e intuitivo; una especie de inconsciencia real propia”* (Long, 1991)⁷⁴⁴. Una inconsciencia que le confiere la acción de pasear que, por otro lado se transforma en la acción de esculpir.



Ilustración 392. A line in Japan, mount Fuji. Richard Long, 1979. Japan.

Pero su viajar no es hacer turismo, a veces no es posible encontrar agua ni alimentos en muchos kilómetros a la redonda. El lugar vuelve a imponerse al individuo que crea y exige al artista que transforme sus costumbres

⁷⁴⁴ Long, R. (1991): *Walking in circles*. Londres, Thames and Hudson, p.79.

predeterminadas. Long no actúa con la idea predeterminada de hacer eso en concreto, sencillamente saca a la luz lo que tiene oculto dentro de él. Cuando descubre el paisaje inicia el recorrido. ***"Mi primer trabajo fue hecho caminando, en 1967, era una línea recta en un campo de césped que también era mi propio camino mientras no iba a ninguna parte."*** (Long, 1991)⁷⁴⁵. Y esto es lo que hace de las obras de Richard Long, estén metafóricamente vacías. No hay nada antes, no hay nada mientras, luego sólo queda un registro que se pierde en el tiempo y en el lugar.



Ilustración 393. A line made by walking. Richard Long, 1967. England.

La íntima relación que mantiene con la naturaleza le hace crear con un comportamiento transformado en puro ritual, donde sólo él y el lugar mantienen un diálogo interno. No transforma la naturaleza con perforaciones, ni excavaciones, ni elementos ajenos al entorno, no añade nada nuevo. Sus huellas son literalmente parte de la naturaleza y su obra, por

⁷⁴⁵ Long, R. (1991): op.cit., nota 744., p. 187.

tanto, consiste en hacerlas visibles. La escultura es él mismo y su actitud queda demostrada en sus reflexiones: *"Las esculturas son lugares de reposo a lo largo de un viaje. Son el encuentro del camino con el lugar. [...] He convertido el pasear en esculpir. [...] El estado perfecto durante la realización de una obra es no pensar en nada. [...] Realizar actividades sencillas que no impliquen al pensamiento, como contemplar el fluir de un río o descansar sobre una piedra, libera y agudiza los sentidos. A través de los ritmos de la vida y de la naturaleza. [...] a menudo, después de sacar una fotografía, vuelvo a poner en su lugar [...] las piedras que había utilizado. Siempre es mi intención usar el lugar con respeto."* (Long, 1988)⁷⁴⁶



Ilustración 394. A circle in Ireland. Richard Long, 1975. Ireland.

⁷⁴⁶ Long, R. (1988): *Stones and flies: Richard Long in the Sahara*. Conversación realizada por Philips Haas. London, Library Video Collection No. 236, p. 65. Concord Film and Video Council\Arts Council (Ipswich\London).

12.2 Nuevos y viejos lugares. La escultura como destino.

Hemos comprobado como las obras del land art son creaciones para ser vistas, visitadas y vividas. Nos llevan a los confines del mundo y las recorremos. Son obras que están realizadas de manera que si pudiéramos salir de nuestro constreñido cuerpo alcanzaríamos tocar el despliegue de sus vacíos laberínticos, cósmicos y perceptivos. La escultura como tal, tiene poco que ver con el resultado que se percibe en estas creaciones. Ni siquiera la obra reside en lo efímero de una huella o en lo sólido de un receptáculo. La obra land, es una obra en continua culminación. Es un proceso interminable donde se combina la totalidad del lugar, del artista y de todo lo que acontece entremedio.

La escultura ya no es tratada como algo de carácter objetual, sino como la experimentación de un lugar y un destino. De ahí, que el recorrido sea tan trascendental en estas obras, forma parte de ellas. Para Smithson su obra no acaba hasta que su muelle no es recorrido físicamente en su totalidad; Morris su Observatorio, Heizer su Negativo Doble o Richard Long sus propios recorridos. Nos demuestran que una obra impactante puede hacernos viajar. Puede trasladarnos a otra dimensión y observar con profundidad otros mundos, tiempos, lugares o modos de pensar. Las esculturas se convierten en un destino. Nunca llegarán a estar en un museo o en una galería y, para conocerlas y entrar en contacto con ellas debemos ir a sus propios términos. Estos nuevos y viejos lugares son obras convertidas en esculturas *in situ*, entendiendo el concepto del desplazamiento hasta ellas como el factor esencial para comprenderla.

A partir del land art, las esculturas que se generaron en destinos ajenos a los conocidos comenzaron a prosperar como gigantescos trabajos en emplazamientos específicos al servicio del arte. Todas y cada una de ellas, son el fruto del trabajo de creadores con diversas motivaciones. Los viejos lugares nos muestran esculturas privadas con un carácter íntimo e introvertido, mientras que los más recientes parten de iniciativas institucionales civiles, corporativas o benéficas.

En realidad, la escultura como lugar y de lugar existe *“desde la década de 1950, algunos artistas intentaron eliminar la línea que separaba el arte y la vida y para ello trasladaron el arte desde los museos y galerías hasta los ámbitos cotidianos. Otros quisieron llevar a cabo un arte que entroncara específicamente con su lugar de residencia o que explorara su contexto físico [...] hasta el punto que el emplazamiento formara parte de la obra misma. La expresión emplazamiento específico adquirió popularidad en la década de 1960 para describir dicho tipo de arte. [...] En la década de 1970 muchos gobiernos locales y regionales financiaron proyectos artísticos públicos. [...] capaz de transformar un espacio anodino o anónimo en un lugar significativo [...] Durante la década de 1980 se crearon numerosos organismos públicos de arte para facilitar las negociaciones entre los artistas, los arquitectos, las entidades reguladoras y financiadoras, así como para consultar a los usuarios de los espacios públicos. [...] Desde la década de 1990 han existido muchas iniciativas que llamaron la atención e incrementado los debates ocurridos en las décadas de 1960 y 1970. A menudo pueden encontrarse nuevos trabajos no en las principales ciudades cosmopolitas, sino en áreas con mayores desafíos culturales, industriales y políticos donde el arte se usa deliberadamente como un agente de regeneración y cambio social. Al mismo tiempo continúan creándose nuevas piezas de*

earth art, del mismo modo que se desarrollan esfuerzos para preservar las antiguas y para construir instalaciones que permitan al público acceder a ellas.” (Dempsey, 2009)⁷⁴⁷



Ilustración 395. 11 minute line. Maya Lin, 2004, trabajo en curso. The Wanås Foundation, Suecia.

Así es como los artistas suplantaron “*las fórmulas históricas con la experiencia de un pasaje hecho de una sucesión de momentos a través del espacio y del tiempo.*” (Krauss, 2002)⁷⁴⁸. De hecho la escultura acabó obsesionándose con esta idea de trayecto que la llevaron a su término en cuanto a la transformación de un medio estático a uno temporal que por otro lado, ya había comenzado con Rodin. En realidad no hay nada nuevo en ella.

⁷⁴⁷ Dempsey, A. (2009): op.cit., nota 726, p. 62.

⁷⁴⁸ Krauss, R. (2002): op.cit., nota 528, p. 194.

En 1869 a Ferdinand Cheval, un cartero rural de un pequeño pueblo al sureste de Francia, le asignaron una ruta postal que tenía una extensión de 32 Km. desde su pueblo, y que Cheval recorría andando en dos días, durante los cuales dormía en graneros situados en las proximidades del camino, *"¿qué mas hay que hacer cuando uno está recorriendo la misma senda, salvo soñar? Para entretener a mis pensamientos, construí en mis sueños un palacio maravilloso"* (Cheval, 2002)⁷⁴⁹ Sin embargo, diez años después de ruta, el sueño comenzaba a desvanecerse, hasta que en el camino encontró una piedra, *"quise examinar más de cerca la piedra con la que me tropecé: su forma era tan extraña que la recogí y la llevé conmigo. Al día siguiente regresé al mismo lugar y encontré más piedras hermosas que, reunidas allí, parecían muy bellas y me llenaron de entusiasmo. Entonces me dije a mí mismo: como la naturaleza me proporciona esculturas me convertiré en arquitecto y albañil"* (Cheval, 2002)⁷⁵⁰

De este modo Ferdinand Cheval construyó el palacio de sus sueños, una gigantesca estructura de 24 metros de largo y 14 metros de ancho y cerca de 10 metros de alto, llena de laberínticas torretas, cuevas, corredores, grutas, caídas de agua y escaleras de caracol que contenían figuras incrustadas como ornamentación. Una asombrosa efigie convertida en destino, muy bien acogida por el mundo del arte, siendo muchos los surrealistas que realizaron peregrinajes a este lugar durante 1930, constituyendo una importante fuente de inspiración para muchas generaciones de artistas como Jean Tinguely o Nikky de Saint Phalle, entre otros. *"Yo quise*

⁷⁴⁹ Cheval, F, (2002): *The Autobiography of Ferdinand Cheval*. Raw Vision Magazine, Vol. 38. London, Raw Vision, p. 143.

⁷⁵⁰ Cheval, F, (2002): op. cit. nota 749, 150.

demostrar lo que la voluntad puede conseguir” (Cheval, 2002)⁷⁵¹



Ilustración 396. La Palais Idéal. Ferdinand Cheval, 1879-1912. Hauterives, Francia.

En 1938, Harvey Fite un escultor y maestro de arte, encontró una cantera abandonada en medio bosque en una aldea de Nueva York. Compró a la viuda del antiguo propietario seis hectáreas de terreno y en el borde de la cantera, construyó su casa y su estudio. Un año después se

⁷⁵¹ Cheval, F, (2002): *Ibíd.*

dispuso a limpiar la cantera de escombros y malezas con el fin de servirle como fuente inagotable de materia prima para sus esculturas. Fite comenzó a esculpir pedestales de piedra para sus obras en la misma cantera y para trasportarlos construyó rampas y caminos que le permitieran llevarlas luego a su destino. Sin embargo, Harvey fite se dio cuenta que lo que tenía entre manos era algo mucho más importante que simplemente esculpir soportes. De hecho, estaba creando un entorno completamente escultural. *Opus 40*, fue un proyecto que implicaba cuarenta años de trabajo y que se vio interrumpido por la repentina muerte en accidente del escultor.



Ilustración 397. Opus 40. Harvey Fite, 1939- 1976. Saugerties, Nueva York.

La obra es un laberinto de sinuosas rampas, escalones, remansos y piscinas que se construyó utilizando *“un antiguo método que consiste en colocar con precisión las piedras entre sí confiando en que sus respectivas masas las mantengan unidas, en lugar de usar cemento o mortero.”* (Beardsley, 1984)⁷⁵² El artista estaba familiarizado con esta técnica porque había estado trabajando en la restauración de las esculturas mayas de Copán, en Honduras, en 1938. Sobre la escultura emerge un gigantesco monolito de seis toneladas que Fite había encontrado en el lecho seco de un riachuelo cercano y que en principio, pensó en esculpirlo. Sin embargo, una vez colocado en su lugar decidió dejarlo como estaba, pues su presencia es tan imponente que es la única pieza vertical de la obra. Todas las esculturas que Fite tenía sobre Opus 40, las trasladó a sus alrededores para dejar que la inmensa obra de seis hectáreas pueda ser contemplada como un panorama asombroso de distintos niveles.

En 1921, el obrero inmigrante italiano Simon Rodia comenzó a construir *Watts Towers*, en una parcela triangular de 400 m² en un barrio de Los Angeles. Trabajó treinta y siete años en su monumental complejo que comprende tres altas torres en espiral de casi 300 m de altura, y seis más pequeñas. La obra está construida con tuberías de acero, varas envueltas con mallas de alambre, revestidas de cemento y decoradas con trozos de vidrio, espejos, caracolas, restos de cerámicas o azulejos rotos. En *“su original método de construcción no necesitó soldaduras, pernos ni remaches, y ni siquiera andamios. Una vez que una sección se secaba, él trepaba por la torre usando sus anillos entrelazados como escaleras y se amarraba a ellos utilizando como arnés un*

⁷⁵² Beardsley, J. (1984): *Earthworks and Beyond: Contemporary art in the landscape*. Nueva York, Abbeville Press, p. 319.

cinturón de limpiador de ventanas, para después continuar construyendo.” (Goldstone y Paquin, 1997)⁷⁵³. Pensando que era la construcción de un demente, en 1957 la ciudad de Los Angeles ordenó su demolición, pero un comité formado para salvar las torres, consiguió convencer al gobierno de llevar a cabo pruebas de resistencia sobre las estructuras que superaron sin problemas.



Ilustración 398. Watts Towers. Simon Rodia, 1921-1954. Los Angeles, California.

⁷⁵³ Goldstone, B. y Paquin A. (1997): *The Los Angeles Watts Towers*. Los Angeles, Getty Conservation Institute, p. 72.

Este extraordinario trabajo de Rodia pasó a ser destacado en los catálogos de los Museos de arte contemporáneos, llamando la atención de muchos artistas de la década de 1960 que se inspiraron en ellas. De este modo y sobreviviendo a la burla, a la demolición, a revueltas y a terremotos se ha convertido en una escultura como destino y un lugar de inspiración.

En el valle de Hassen en Alemania, el escultor Alois Wünsche-Mitterecker, creó una deslumbrante instalación antibélica con setenta y ocho figuras de hormigón.



Ilustración 399. Figurenfeld. Alois Wünsche-Mitterecker. Hesselental, Eichstätt, Alemania.

Estas figuras transforman un campo en un “*memorial a la paz y a la libertad contra la guerra y la fuerza. Al igual que una escena extraída de la novela de Kurt Vonnegut, escrita en 1969, Slayghtherhouse 5, rememora un campo de batalla, con figuras de diversos estados de la vida y muerte.*” (Dempsey, 2009)⁷⁵⁴ La idílica ubicación en un terreno natural repleto de savia y la fuerza de las piezas trabajadas toscamente como enormes piedras, sólo resaltan aún más el severo recordatorio de la inhumanidad del hombre, convirtiendo de nuevo en la escultura como un lugar al que llegar para tenerlo como destino.

En 1980 el artista e historiador Lars Vilks, comenzó a trabajar en una enorme obra de arte sobre el mar, pero realizada únicamente con madera. Lars escogió un emplazamiento situado en un lugar aislado en la reserva natural de Kullaberg, Ladonia, al sur de Suecia y la llamó **Nimis** que en latín significa **demasiado**. La lejanía de su emplazamiento supuso que la obra no se descubriera hasta 1982, fecha en la que comenzaron las batallas legales para su demolición, para que finalmente en 1985 un grupo de vándalos la prendiera fuego consumiéndose la mayor parte de la obra entre las llamas.

Lejos de apocarse, Lars reconstruyó la obra que ahora mide 150 m. de altura y emprendió, no lejos de ella, una nueva construcción monumental, esta vez de hormigón y piedra a la que denominó **Arx**, del latín **fortaleza**. La situación de estas obras, permanecen en un eterno performance que dura mas de un cuarto de siglo entre funcionarios judiciales, policías, burócratas, autoridades, una fundación cultural

⁷⁵⁴ Dempsey, A. (2009): op.cit., nota 719, p. 612.

dedicada a destruir obras de arte y público en general, se enfrentan a la situación que implica donde se encuentran los límites del arte y el diseño del paisaje, *"entre autoría individual y obra colectiva; entre libertad de expresión y derecho a la propiedad; entre estética, ética y normas legales."* (Blázquez Abascal, 2006)⁷⁵⁵.



Ilustración 400. Nimis. Lars Vilks, desde 1980. Ladonia, Kullaberg, Suecia.

⁷⁵⁵ Blázquez Abascal, J. (2006): Arte y naturaleza. Guía de Europa y parques de esculturas. Cádiz, Fundación NMAC, p 89.

El libro escrito por el propio Vilks *Las autoridades como material artístico*, ofrece un enfoque posmoderno sobre el arte y la naturaleza, es una contribución al debate sobre el papel del arte como entretenimiento y una salvaguardia del arte y la cultura libres. De este modo es como el artista critica al sistema que define la propiedad de la tierra y del arte. Lars ambiciona hacer triunfar las ideas sobre la burocracia (Vilks, 2003)⁷⁵⁶. Cuando nos careamos con estas obras, nos encontramos frente a frente con unas esculturas cuyo destino de momento, es indeterminado.

No ocurre lo mismo con las ochenta figuras de hormigón de tamaño natural y las siete barcas tripuladas, que vemos en Sainte-Flavie, un pequeño pueblo costero de Canadá. Estas esculturas, obra del artista Marcel Gagnon, no se enfrentan nada más que al mar. Situadas en la orilla se extienden hacia el río San Lorenzo que con la marea baja, nos permite caminar a lo largo de todo el emplazamiento y ver de cerca la mayoría de las figuras, mientras que con la marea alta muchas quedan sumergidas hasta el cuello y las embarcaciones, parecen flotar.



Ilustración 401. Le grand rassemblement. Marcel Gagnon, 1986-96. Sainte-Flavie, Québec, Canadá. Vista de las barcas.

⁷⁵⁶ Vilks, L. (2003): Myndigheterna som konstnärligt material: den långa historien om Nimis, Arx, Omfalos och Ladonien. Suecia, Nya Doxa, p. 263.



Ilustración 402. Le grand rassemblement. Marcel Gagnon, 1986-96. Sainte-Flavie, Québec, Canadá. Imagen superior con marea alta, imagen inferior con marea baja.

Estas esculturas, son una obra de arte y naturaleza nica en continua transformación. Marcel Gagnon quiso encontrar su propio estilo inspirado por el movimiento del mar y sus mareas, que incorpora a su trabajo en las aguas del San Lorenzo. Las esculturas parecen tener una cita hacia una figura central, a lo largo del río. La obra se encuentra asentada en un hemisferio de la tierra y las personas representadas, parecen animar el mar jugando con las mareas y los caprichos de la naturaleza como la salida del sol, la puesta, la niebla, luz de la luna, el viento, etc. Esta obra nos marca como destino el hacernos vivir todas las emociones de otros. En el lado opuesto de la naturaleza, lejos del agua, en pleno campo, encontramos los naranjos de Ohio acompañados por un maizal de hormigón del artista Malcolm Cochran.



Ilustración 403. Field of corn. Malcolm Cochran, 1994. Dublin, Ohio, Estados Unidos.

Esta obra del artista norteamericano se compone de ciento nueve mazorcas de maíz de tamaño humano, colocadas frente a otra fila de auténticos naranjos en una zona de mucho tráfico en Dublín, Ohio. El artista al investigar el lugar descubrió que antiguamente el propietario del terreno era un importante especialista en el desarrollo de especies híbridas de maíz en las décadas de 1940 y 1950 y decidió construir un homenaje al pasado agrícola de una región convertida actualmente en un área cada vez más desarrollada donde se mezclan viviendas residenciales y edificios de oficinas. La fúnebre presencia de la instalación nos ubica ante un lamento por la rápida desaparición del paisaje rural y la naturaleza.

Por último podríamos destacar la grandiosa obra de Alfio Bonanno, cuya construcción nos propone subrayar la importancia que tiene el lugar donde se ubica el arte que termina convertido en destino como creación artística y en destino como necesidad. Bonanno es un pionero del arte paisajístico con instalaciones realizadas tanto permanentes como temporales en desplazamientos específicos desde 1970. Los materiales usados por este artista suelen ser naturales como la madera pero no siempre trabaja con el mismo tipo de paisaje puesto que, como él mismo expresa no desea **establecerse como un “*un fascista de la naturaleza*”** (Bonanno citado en Grande, 2004)⁷⁵⁷.

Sus trabajos crean diálogos entre el entorno, la naturaleza, el hombre, la cultura, las zonas industriales o las de ocio, a través de interpretaciones más que aplicaciones. Pero no sólo se quedan en meras instalaciones creativas, su

⁷⁵⁷ Grande, J. K. (2004): Art Nature dialogues: Interviews with enviromental artists. Nueva York, SUNY PRESS, p. 228.

obra *Himmelhøj*⁷⁵⁸ es una obra cuyo destino es ser un lugar de recreo, que le fue encargado por el Ministerio del Medio Ambiente danés. La obra consiste en cuatro instalaciones independientes situadas en una zona pantanosa y llana de la isla de Amager en Copenhague. La zona que está en proceso de reconversión cuando fue percatada por Bonanno *“encontró lo que, quizá, fue el escenario ideal para esta obra, ya que se trataba de un lugar natural hecho por el hombre (terrenos ganados al mar [...]) Está rodeado por las chimeneas de las industrias del lugar (la central térmica de Avenødø Coal, un bosque, el mayor centro comercial de Escandinavia, el nuevo metro elevado y el horizonte de la antigua ciudad de Copenhague. Desde este escenario, este espacio intermedio entre civilización y naturaleza proporciona numerosas facetas de la vida moderna, así como la evidencia de los problemas que pueden surgir cuando éstos entran en conflicto”* (Dempsey, 2009)⁷⁵⁹. El contraste con el material pobre de su obra, la madera, la convierte en una especie de escultura híbrida con un toque de surrealismo cinematográfico.

Estando en este lugar tan específico, las obras parecen haber tallado un espacio neutral donde el espectador explora, aprecia y disfruta las propias interrelaciones entre la ciudad, el campo y él mismo. Además, las instalaciones crean un importante contraste visual con los sistemas de transporte de última tecnología de los alrededores a la vez que nos declaman la referencia con los orígenes marinos de la zona, de manera que el espacio siempre se mantiene activo, al incitar a la imaginación y estimular el juego. Entre obra y obra, se realizaron senderos que inducen a explorar el lugar como hace Richard Long con sus largos recorridos.

⁷⁵⁸ Himmelhøj: En lo alto del cielo.

⁷⁵⁹ Dempsey, A. (2009): op.cit., nota 726, p. 73.



Ilustración 404. Himmelhøj. Alfio Bonanno, 2004. Faelleden, Copenhague, Dinamarca.

Estos caminos nos conducen por un lado, hacia un pequeño refugio de sauces en cuyo interior, Bonanno colocó piedras a modo de asientos, y colgó de un árbol un enorme nido entretejido de manera extraordinaria. Por otra senda llegamos a un bosque laberíntico circular realizado con trescientos cincuenta robles chamuscados para protegerlos de la putrefacción, un método usado por los antiguos granjeros para construir las vallas. Nos cuenta Amy Dempsey como *"los agujeros que hay en los troncos de los árboles producen sonidos y luces extraños, así como una atmósfera espeluznante, que en mi caso despertaron la conciencia de la fragilidad de la naturaleza y las horribles consecuencias de los incendios forestales"* (Dempsey, 2009)⁷⁶⁰.

⁷⁶⁰ Dempsey, A. (2009): Op.cit., nota 726, p. 82.

Estas fantásticas instalaciones responden a una escultura en relación directa con la naturaleza y la urbe, convirtiéndose en catalizadores para el encuentro y la reflexión, puesto que conviven como un destino donde los visitantes pueden interactuar y coexistir. Son instalaciones que nos trasladan a una escultura para deleite como jardín.

12.3 Esculturismo de jardín. Retorno a la escultura.

Del mismo modo que el paisaje responde a un espacio esencial para el desarrollo del arte, el jardín también convertido en parque de esculturas, ha desarrollado en la actualidad el concepto de entidad portadora de arte y de significados propios, de tal modo que cultura desarrolla un jardín propio según su particular visión del mundo. *“La horizontalidad de la naturaleza y la verticalidad del arte se conjugan. El arte como horizonte de la vida se transforma en naturaleza y la naturaleza a su vez verticalizada por el arte como dimensión ascensional donde la vida se hace pensamiento y obra. Jardín que acompaña la historia de la humanidad, no como un paisaje estático, si sólo fuera naturaleza sino como parte integrante de los movimientos artísticos, estéticos, filosóficos, históricos y sociales de la humanidad”* (Añón Feliú, 2000)⁷⁶¹

En estos espacios la escultura está entendida como algo más allá de la pieza de bulto redondo para *“desplegarse bajo*

⁷⁶¹ Añón Feliú, C. (2000): El jardín como arte y sentimiento de la naturaleza. *Anales*, nº 2. Granada, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Granada, p. 56.

nuevas tipologías como la instalación, los objetos penetrables y habitables, las cuasi-arquitecturas” (Blázquez Abascal, 2006)⁷⁶². Desde los últimos años se ha producido un notable incremento en la creación de proyectos escultóricos en espacios naturales como los bosques, parques y jardines, como enclaves no urbanos pero intervenidos por el hombre, para albergar obras de arte. Y, son muchos los parques y jardines al aire libre que existen a este respecto.

Para Heidegger el origen del arte se encuentra en la roza que el hombre hace en la tierra (Heidegger, 1995)⁷⁶³. En uno de sus textos estudiado por Félix Duque, analista de Martin Heidegger, nos encontramos con la frase, interpretada en castellano por él, “el espacio espacia” (der raum räuml), que el propio Heidegger aclara como que “*espaciar significa rozar, hacer sitio libre dejar espacio libre, algo abierto*” (Heidegger, 2003)⁷⁶⁴ y que sobre esta aclaración Maderuelo comenta que por lo tanto “*Heidegger relaciona el concepto de espacio con la roza que se abre y con el hacer un hueco en el que se coloca algo, pero también, como señala Félix Duque, con el <rozarse>, con el trato familiar entre dos o más personas, y concluye Félix duque, parafraseando a Heidegger: <el hombre existe en el espacio al dar lugar al espacio, y en cuanto que ya de siempre ha dado lugar al espacio>. Relacionando así hombre y espacio, la acción del hombre (artificio) con el espacio*” (Maderuelo, 2008)⁷⁶⁵. En realidad y lejos de conceptos abstractos, se trata de hacer habitable un lugar, de crear un terreno y relacionarse con él a través del arte. Crear un jardín, crear un parque.

⁷⁶² Blázquez Abascal, J. (2006): op.cit., nota 755, p. 341

⁷⁶³ Heidegger, M. (2003): op.cit., nota 220, p. 174.

⁷⁶⁴ Heidegger, M. (2003): Ibíd.

⁷⁶⁵ Maderuelo, J. (2008): La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989. Madrid, Akal, p. 152.



Ilustración 405. Villa Adriana. Tívoli, Italia.

Un milenio antes de Heidegger los chinos tenían el arte de crear excavando en la tierra un jardín, hace 4.600 años los egipcios tenían jardines y míticos son los colgantes de Babilonia. Persas son los parques y paraísos que luego fascinaron a los griegos, que utilizarían como lugares supremos del saber (Academia platónica, Liceo de Aristóteles, jardín de Epicuro), y Lúculo llevó a Roma el jardín como ámbito de poder, encontrándonos con el Domus Aurea de Nerón; o como refugio de inteligencia como las villas de Cicerón, de Horacio o Plinio el joven; como fusiones con la ciencia como los autómatas de Alejandría.

Todos son naturaleza imitada de espacios con esculturas y obras de arte, vigentes hasta hoy en día pero modulados por las variantes culturales de cada época. Los jardines renacentistas italianos, los geométricos franceses, los paisajistas ingleses, los parques públicos alemanes, los exquisitos árabes, los de desnudez abstracta japoneses, los de agua y piedra chinos; todos artefactos, todos arte entre otros motivos, por la relación con la escultura existente en ellos. *“El problema entre la interacción entre arte y naturaleza es también, en muy buena medida, el problema de la técnica, es decir el de la apropiación, el uso y el consumo de los objetos naturales por parte del hombre, así como también el de la destrucción del medio y el de la presumible superposición de la técnica a los fines propiamente humanos. Por ello, la filosofía del jardín es algo más que una mera frivolidad, pues el jardín nos ofrece el modelo de un modo de interacción entre hombre y naturaleza y, con ello, el modelo en que toda filosofía de la técnica ha de pensar las relaciones entre arte, técnica y naturaleza”* (Cereceda, 1991)⁷⁶⁶.

Durante los dos primeros tercios del siglo XX, se vive un enquistamiento que oscila entre el formalismo clasicista y el paisajístico renacentista, debido al movimiento moderno que arrincona al jardín y al parque hacia un concepto de **“zona verde”** lejos del mundo del arte. Sin embargo, fuera de Europa surge la idea de crear el jardín inspirado en el arte contemporáneo, siendo un ejemplo de ello los jardines creados por el arquitecto y diseñador Herbert Bayer que emprendió el camino de la configuración de espacios públicos convertidos en jardines escultóricos. En su obra *Milk creek canyon*

⁷⁶⁶ Cereceda, M. (1991): *Paseo sentimental por los jardines del profesor Assunto*. Prólogo al libro “Ontología y teología del jardín”, Rosario Assunto, Madrid, Tecnos, p. 12.

earthworks, construyó una disposición escultórica, convirtiendo el espacio público en espacio urbano ajardinado y elaborado por el arte.



Ilustración 406. Milk creek canyon earthworks. Herbert Bayer, 1979-82. Kent, Washington.

De este modo se desarrolla un carácter ambiental y público de la escultura, ya que los artistas que derivan de este tipo de actuación, ponen énfasis en el aspecto monumental entablando, a la vez, una relación con la naturaleza, como ya lo habían hecho los del land art, pero ahora en un ambiente más urbano que natural. En principio, entendemos el nivel básico del jardín dentro del arte como escenario agradable donde se traen y colocan esculturas con armonía siendo algunos ejemplos de ellos, los Brookgreen Gardens de 1930 y los DeCordova de 1950 en Estados Unidos y el Kröller-Müller de 1961 en Europa, como proyectos de obra escultórica para un lugar específico. Y, los jardines como centros de arte y naturaleza resultado de un plan de diseño que expresan un jardín como arte en si mismo, como los realizados por Noguchi y Jarman.

El mirar esculturas integradas en la naturaleza ya sean parques, ya sean jardines, es una sorprendente experiencia y siempre distinta dependiendo de cómo los artistas conciban sus obras y su diálogo con el lugar. Algunas serán de carácter más íntimo, otras más visuales, monumentales o jugarán con los elementos ya pre-existentes del paisaje como los olores, o se mimetizarán tanto con el entorno que el espectador se verá obligado a percibir la obra de otra forma.

En los proyectos realizados en los que se muestran jardines diseñados y creados singularmente por un artista, la relación del jardín con el arte contemporáneo supone, como dice Maderuelo, ***"un paso del concepto de obra de arte a jardín como obra de arte plástica"*** (Maderuelo, 2000)⁷⁶⁷. Primero,

⁷⁶⁷ Maderuelo, J. (2000): De la escultura pública al jardín. En Arte público. Arte y Naturaleza. Huesca 1999. Huesca, Diputación de Huesca, s/n.

porque se vuelve a una reubicación de la escultura, segundo porque el jardín se transforma en escultura y tercero porque de este modo el jardín se aproxima a lo escultórico.

En cuanto a la reubicación de la escultura en el jardín, retornamos a la idea clásica de escultura como objeto en un lugar. En este caso encontramos jardines donde su ordenación es un excelente escenario para ubicar las piezas escultóricas. En estos jardines las obras no dependen de nada más que ellas convirtiendo el lugar en museo. Por supuesto, el Chillida Leku o la Fundación Henry Moore, ambos trascendentales para esta investigación por su significativo trabajo con el vacío y el hueco escultórico y de los que trataremos en concreto más adelante, son un claro ejemplo de ello.

La *Fundación Henry Moore*, es un jardín repleto de esculturas construidas utilizando como herramienta el hueco. Aquí, no sólo nos encontramos con un jardín en el que se vuelve a reubicar la escultura como tal, sino en un emplazamiento bucólico donde las piezas de Moore se experimentan desde todos sus ángulos. Cuando Henry Moore encontró este lugar, diseñó los jardines y los espacios que se convirtieron en el hogar de las siempre cambiantes ubicaciones de sus obras.

Si observamos el lugar, se trata de césped y jardines de aspecto formal con zonas de parques con árboles y estanques, así como huertos, pastos y praderas. Estos diferentes entornos proporcionan a las monumentales y huecas esculturas de Moore una amplia gama de fondos que las hacen más dominantes visualmente y por lo tanto con mayor poder de vacuidad. Todas las obras crean de un modo u otro,

inquietantes siluetas contra el cielo abierto, de este modo, Moore que trabaja con el vacío encontró el modo de colocar su conjunto de obras para poder ver ese vacío. Si nos desplazamos, por ejemplo alrededor de *Double Oval* nos percatamos de sus cambiantes vistas, así como las que se perciben a través de sus agujeros lo que produce la sensación de formar parte de los paisajes que “*pintaron artistas como John Constable (1776-1837) o J. M. W. Turner (1775-1851)*” (Dempsey, 2009)⁷⁶⁸, creando a su vez una experiencia en la que se puede apreciar lo crucial de la naturaleza como fuente de inspiración para el artista.



Ilustración 407. Double Oval. Henry Moore, 1968-70. Fundación Henry Moore, Perry Green, Much Adam, Inglaterra.

En España, el *Chillida Leku* es otro maravilloso emplazamiento para las obras de un artista que además de trabajar con el vacío, lo hace a través de materiales rotundos

⁷⁶⁸ Dempsey, A. (2009): op.cit., nota 726, p. 112.

y pesados. *"Un día soñé una utopía: encontrar un espacio donde pudieran descansar mis esculturas y que la gente caminara entre ellas como por un bosque"* (Chillida citado en Blázquez Abascal, 2006)⁷⁶⁹. Este sueño comienza a gestarse en 1983 y se hizo realidad en el 2000 en una finca al sur de San Sebastián.

Este espacio escultórico es una obra unitaria, concebida y ejecutada por el artista como tal, contiene más de cuarenta esculturas, muchas de gran envergadura, pero todas colocadas de manera personal y cuidadosamente dispuestas por el propio artista. El jardín dispone de un caserío, con obras de menor tamaño en su interior. En total podemos encontrar unas cuatrocientas esculturas que son la esencia del escultor. A pesar del importante papel del vacío y la inmaterialidad en la obra de Chillida, sus obras están realizadas con materiales tan pesados como el acero corten, la piedra, el hormigón y el hierro, torsionados de tal manera que desaparece tal dureza.

Cuando echamos un vistazo al jardín observamos, la riqueza de contrastes producidos por el paisaje natural del lugar y el juego de vacíos de sus obras que varían con la luz. En todas, la interacción con el espectador y la conjugación del arte y la naturaleza proporcionan una nueva dimensión a cada obra. Chillida consigue en este espacio, una especie de jardín clásico realizado para estimular las emociones y los placeres cercanos al ideal del artista de construir un enclave para la paz y la reflexión.

⁷⁶⁹ Blázquez Abascal, J. (2006): op.cit., nota 755, p. 641.

"Yo soy de los que piensan, y para mí es muy importante, que los hombres somos de algún sitio. Lo ideal es que seamos de un lugar, que tengamos las raíces en un lugar, pero que nuestros brazos lleguen a todo el mundo, que nos valgan las ideas de cualquier cultura. Todos los lugares son perfectos para el que está adecuado a ellos y yo aquí en mi País Vasco me siento en mi sitio, como un árbol que está adecuado a su territorio, en su terreno pero con los brazos abiertos a todo el mundo. Yo estoy tratando de hacer la obra de un hombre, la mía porque yo soy yo, y como soy de aquí, esa obra tendrá unos tintes particulares, una luz negra, que es la nuestra."
(Chillida, 2005)⁷⁷⁰



Ilustración 408. Vista general del Chillida Leku con algunas obras. Eduardo Chillida, 1983-2000. Hernani, Guipúzcoa.

⁷⁷⁰ Chillida, E. (2005): en <http://www.museochillidaleku.com>

En otra perspectiva, de jardín de esculturas realizadas por uno solo, encontramos El *Rock Garden* de Nek Chand, en la India nos muestra como el “*esfuerzo consiste en explorar la dimensión estética*” (Chand, 2001)⁷⁷¹. Nek Chand mientras trabajaba como inspector de caminos en el departamento de Ingeniería del Chandigarh Capital Project, empezó a planificar su propio reino en un emplazamiento situado en los bosques protegidos que rodeaban esta ciudad de la India. Hizo un pequeño claro, construyó una cabaña donde guardó todos los materiales que recolectaba y comenzó a esculpir y construir sus obras. Diez años después, cuando las autoridades descubrieron el ilegal jardín de Chand, se encontraron con el dilema de qué hacer con las casi doscientas esculturas de hormigón recubiertas con pedazos de cerámicas en un complejo de patios que ellos ignoraban que estaban allí.



Ilustración 409. The rock garden. Nek Chand, desde 1958. Chandigarh, India.

⁷⁷¹ Chand, N. (2001): Obsessive visions: art outside the mainstream. Londres, England & Co, p. 214.

El Rock Garden acabó inaugurándose como un espacio público donde las esculturas habitan en un ambiente creado por el artista repleto de cavernas, cascadas, arroyos, un teatro al aire libre, pabellones y arcadas oscilantes. A lo largo de este fascinante ambiente las esculturas abarcan una extensión de 16 hectáreas y todas están construidas con material de deshecho, jugando con un espacio en el cual las piezas parecen danzar en el vacío por los efectos de luz y sombras de las rocas.

Otro jardín de similar concepto, lo encontramos en Estados Unidos, el **Wisconsin Concrete Park** realizado por Fred Smith. El jardín se encuentra lleno de unas doscientas cincuenta figuras aproximadamente, también realizadas con materiales de deshecho como azulejos, vidrios, piedras... creando un amplio jardín como reubicación escultórica.



Ilustración 410. Wisconsin concrete Park. Fred Smith, 1950-64. Philips, Wisconsin, Estados Unidos.

Cuando nos enfrentamos al concepto de “jardín transformado en escultura” nos encontramos con uno *“de los fenómenos mas sorprendentes del arte contemporáneo, ya que supone para el escultor pasar de construir objetos definidos por su materialidad y por la forma de sus contornos, dejar de realizar objetos que ocupan un lugar excluyente en el espacio a realizar obras que son espacio, que carecen de cualidad de la masa sólida que las defina”* (Maderuelo, 2000)⁷⁷².

Esta transformación deriva de los land art cuyo trabajo escultórico se extendía a la totalidad del lugar donde se enclavaba la obra. Tomando como referencia a Javier Maderuelo, es Brancusi (citado en el capítulo IV, en el punto 9.2.3. Ruptura de la forma) el propulsor de este tipo de jardín, concretamente con su obra *Conjunto Tîrgu-Jiu*, compuesto por la Columna sin fin, la Mesa del silencio y la Puerta del beso, porque constituye el primer ejemplo en el que la escultura rebasa los límites de la configuración formal extendiéndose hacia el lugar donde se enclava, perdiendo el pedestal y convirtiendo a la escultura en un sitio. Con estas obras, *“se ha perdido la cualidad de la ubicación, es decir aquella oportunidad que tiene el monumento de convertir un sitio en lugar sólo con su presencia, al dignificar el sitio y dotarle de significados. En una palabra, durante este siglo se ha perdido la lógica y la coherencia del monumento, la única respuesta coherente, dentro de la modernidad, la ha ofrecido el escultor Constantin Brancusi con el conjunto monumental de Tîrgu-Jiu, en Rumania, ejemplo que no ha sido comprendido hasta hace escasos años”* (Maderuelo, 1994)⁷⁷³.

⁷⁷² Maderuelo, J. (2000): op.cit., nota 767.

⁷⁷³ Maderuelo, J. (1994): op.cit., nota 216, p. 148.

Actualmente, son los jardines escultóricos de Isamu Noguchi y Derek Jarman, los que han sabido aprender de la lección ofrecida por Brancusi, otorgando así una nueva sensibilidad a la escultura como lugar además de idea potenciada en estas obras de la vacuidad. El propio Noguchi declaraba su gusto por **"ver en los jardines un tratamiento escultórico del espacio"** (Noguchi citado en Lyall, 1991)⁷⁷⁴. En realidad, las obras de este artista no son piedras integradas en los jardines sino, y desde una sensibilidad oriental, jardines que son esculturas.



Ilustración 411. Jardín Japonois. Isamu Noguchi, 1956-58. UNESCO, Haedquarters, París.

⁷⁷⁴ Lyall, S. (1991): Landscape. Diseño del espacio público. Parques, plazas y jardines. Barcelona, Gustavo Gili, p. 237.

En los jardines de Noguchi, nos encontramos un conjunto de elementos heterogéneos que se erigen de tal manera que ninguno es escultura y el resto jardín, sino que todo el conjunto se muestra como una obra escultórica. Noguchi propone una creación culta, exquisita y sensible en una unidad global dentro de los jardines y como resultado ofrece una dialéctica entre los tradicionales japoneses y la abstracción y espacialidad de la contemporaneidad de los occidentales. En sus obras prevalece la creatividad humana en su relación con la naturaleza en unos ambientes autónomos en cuanto a su expresión de lo más profundo de la cultura nipona. Isamu, continuará con este mismo tratamiento en su propio museo en Long Island City.

La visión de Derek Jarman, artista, cineasta, jardinero y escritor británico, le hizo crear su propio jardín íntimo y excepcional en todo, desde el lugar, que son terrenos baldíos frente a una enorme central nuclear y al borde del mar, al diseño formal de extrema sofisticación, bajo la apariencia nimia de guijarros, matojos, flores, piedras en círculo y esculturas hechas con destacas de vallas y herrumbrosos hierros encontrados en la playa. En su totalidad nos ofrece un espacio que es una obra de arte en sí mismo, un diario personal que se confunde con la vida y pura poesía. Una combinación que requiere de un artista urbano que vive y ama la ciudad, pero que no pierde su relación con la naturaleza, convirtiendo de este modo el jardín, en un vocabulario escultórico. Hay algo alarmante en el jardín de Jarman, y es que si se mira al horizonte es interminable. Roto en ocasiones por los postes del telégrafo y la brillante central nuclear, que le hace avanzar hasta llegar a un punto en que resulta empequeñecido por la magnitud del cielo.



Ilustración 412. Prospect Cottage. Derek Jarman, 2003. Dungebess, Kent. Inglaterra.

En estos jardines y desde la perspectiva de lo monumental escultórico, lo público y lo natural, se recrea la obra como jardín que va más allá de la mera exploración secuencial de un paseo entre plantas y rocas. En este sentido encontramos un jardín que además, de ser un ejemplo de obra escultórica que muestra la veneración por lo pintoresco, introduce el aspecto de jardín convertido en escultura poética y por lo tanto en abstracta.

Hamilton Finlay desarrolla esta idea en *Little Sparta*, tal vez porque se inicia en el arte como poeta. *"El arte de la jardinería es como el arte de escribir, de pintar o de esculpir, se trata de un acto de componer y conseguir la armonía*

usando elementos dispares." (Hamilton citado en Sheeler, 2003)⁷⁷⁵. De hecho, su jardín comenzó como granja semiabandonada en Escocia durante la década de 1960, que Hamilton actualiza de forma que parece transmutar las páginas de un libro de poemas en jardín, una metáfora literaria convertida en visual cuya letra se encuentra impresa en las piedras esculpidas.



Ilustración 413. Little Sparta. Hamilton Finlay, 1966-2006. Dunsyre, Lanarkshire, Escocia.

⁷⁷⁵ Sheeler, J. (2003): *Little Sparta. The garden of Ian Hamilton Finlay*. Londres, Frances Lincoln Ltd, p. 265.

La exploración que realiza Finlay de las propiedades visuales, simbólicas y aurales de las palabras, así como de las posibilidades de síntesis entre ellas y las imágenes, lo alcanza en esta obra de jardín escultórico. A través de una innovadora y efectiva fusión de poesía, arquitectura, escultura y diseño de paisajes, este jardín se convierte en un poema verbal-escultórico, en el sonido tridimensional de la lectura, de modo que explora temas tan diversos como la mitología, la cultura, la política, la historia, el arte, la filosofía... simplificados y definidos en esculturas dispersas por el jardín, de modo que comunican la relación entre hombre, arte y naturaleza de un modo tenso y armonioso.

Este poema escultórico es un juego de composiciones que hacen referencia a otros tiempos y lugares, con la finalidad de hacernos reflexionar y comprender nuestro propio tiempo, y lo que es más importante nuestro propio espacio. El lugar está repleto de vacíos y llenos, pero la pieza que más juega con el lugar, es la que consiste en once bloques de piedra con un pensamiento **tallado en cada uno de ellos: "El orden del presente es el desorden del futuro. Saint-Just", que al mismo tiempo que sirve para reflejar los ideales de este filósofo, se obtiene una visión aún más inquietante de nuestro futuro.**

Este lugar es un espacio donde perderse, en el que deambular, descubrir y contemplar. No existe una ruta fija y tampoco una indicación, independientemente de que el visitante la haya visto o no, se trata de una serie de jardines secretos que juegan al escondite que nos muestran como explorar de manera lúdica y potenciar la sensación de vagabundear por un lugar abierto e idílico. Es como flotar en el vacío dentro un libro abierto.

Para cerrar este apartado, no podemos dejar de mencionar brevemente el **Park Güell** de Antoni Gaudí en España, por su magnífica composición rítmica y espacial. En respuesta al rápido crecimiento urbano e industrial de Barcelona, el magnate de manufacturas Eusebi Güell contrató a Gaudí para que realizara en sus terrenos una infraestructura que enmarcara una comunidad con sus muros, puertas de **acceso, escaleras, pabellones...** Para estas estructuras, Gaudí diseñó ritmos esculturales ondulantes ocupando un primer plano junto a unas estructuras arquitectónicas que se muestran como un organismo vivo.

Gaudí trabajó en un terreno montañoso que evitó nivelar, para conseguir fusionar el arte con la naturaleza y crear espacios diferentes. Una vez dentro del parque nos encontramos con cúpulas onduladas que se asientan sobre columnas, creando vacíos que aparentan bosques de árboles que, a su vez, sostienen nubes de un cielo que está conformado por mosaicos coloridos. La formidable terrada que ofrece una espléndida panorámica de la ciudad, está encapsulada en el interior de un impresionante serpentín de muros modelados, escaleras y senderos que atraviesan todo el parque, mostrándonos pilares a modo de árboles que brindan soporte a viaductos.

Es, a lo largo de todo este mágico entorno donde observamos un espacio creado de huecos y agujeros, de vacíos y llenos, de escultura armonizada con la arquitectura que a su vez, lo está por la naturaleza. Y, esta armonización entre escultura, arquitectura y naturaleza, fue inspiración para muchos artistas y arquitectos del siglo XX y de la actualidad.



Ilustración 414. Park Güell. Antoni Gaudí, 1900-1914. Barcelona, España.

Finalmente, en Italia nos encontramos con el *Giardino dei tarocchi*, creado por Nikki de Saint Phalle, en el que tal vez encontremos una mezcla entre el jardín con esculturas y la escultura convertida en jardín, pero en todo caso con un jardín de las delicias, **"yo sabía que algún día construiría mi propio jardín del placer"** (Nikki de Saint Phalle, 2003)⁷⁷⁶. Saint Phalle gran admiradora entre otros de Antoni Gaudí, siempre sonó con crear un jardín escultórico propio desde que vio por primera vez el Park Güell.

Tras recuperarse de una afección pulmonar provocada por el uso de las resinas, Nikki confesó su deseo de construir **"un**

⁷⁷⁶ Saint Phalle, N. (2003): *Nikki de Saint Phalle: my art, my dreams*. Londres, Prestel, p. 125.

jardín que constituyera un diálogo entre la escultura y la naturaleza" (Nikki de Saint Phalle, 2003)⁷⁷⁷ y con esta idea en la mente, habló con sus hermanos quienes le dejaron una parte de sus tierras en Italia, encontrando en este lugar *"un pequeño rincón del paraíso y un cruce de caminos donde el hombre y la naturaleza podrían reunirse"* (Nikki de Saint Phalle, 2003)⁷⁷⁸. Este ambiente escultural que construyó Saint Phalle, es un monumental tarot con estructuras arquitectónicas y esculturas, en muchas de las cuales se puede entrar, convirtiendo el hueco escultórico en cueva. De este modo, Saint Phalle confirió un lugar donde fusionó escultura, arquitectura, naturaleza, poesía y narrativa, como hizo Hamilton Finlay.



Ilustración 415. Il giardino dei tarocchi. Nikki Saint Phalle, 1978-1998. Pescia Fiorentina, Italia.

⁷⁷⁷ Saint Phalle, N. (2003): ibíd.

⁷⁷⁸ Saint Phalle, N. (2003): op.cit., nota 776, p. 92.

En todos y cada uno de estos proyectos de jardines, asistimos a la apreciación de piezas de artistas de todo el mundo. Desde jóvenes emergentes hasta grandes figuras consagradas, ya que son muy diversos los autores cuyos trabajos han fomentado el acercamiento a la naturaleza a través de un lenguaje de respeto, por medio del arte. *"del laboratorio de las formas a la geometría natural. En esa distancia entre lo evidente de los hechos (sus medidas, que se caigan las hojas, que un árbol crezca, o la distancia visual de un camino recto) y la sensación que percibimos de ellos está el arte, en este caso el arte de los jardines en sus dos vertientes, la TRANSFORMACIÓN y la INTERPRETACIÓN"* (Marí Lazcano, 1998)⁷⁷⁹

El acercamiento de este estudio hacia el esculturismo de jardín se debe a que, gracias a estas creaciones hemos aprendido a observar la escultura de otra manera. Desde un ángulo que nos deja ver lo efímero como una cualidad y la fragilidad como un elemento de protección, en un entorno que así lo expresa. No hablamos de todos los parques existentes y no nos referimos a todos los artistas que comparten estos ambientes. El gesto, es introducir un estilo de proyectos escultóricos que hacen del espacio una necesidad y que muchas obras integradas en ellos, son producciones escultóricas que parecen mimetizarse con el entorno y hacerse casi invisibles, volviéndose parte integral de su espacio circundante.

En definitiva, lo que ciertamente sobreviene es que tras la expansión de los límites hacia la naturaleza que convirtió el

⁷⁷⁹ Mari Lazcano, J. (1997): Del laboratorio de las formas a la geometría natural, en El jardín como Arte. Actas de Huesca.1997. Huesca, Diputación de Huesca, s/n.

paisaje en escultura y la escultura en algo natural, se vuelve a la escultura como objeto, pero con la concreción de algo nuevo en ella, el hueco. Los artistas regresan a sus piezas de volumen concreto, para trabajar el vacío por medio de la herramienta del hueco. Una habilidad que poco a poco, se ha ido convirtiendo en el elemento preferido de los artistas contemporáneos.

13. EL HUECO COMO VACÍO Y TODO COMO ESCULTURA.

¿Es imposible poner límites materiales al vacío? Tal vez, sin embargo si es posible darle forma y el hueco lo hace. Cuando el aire atraviesa un agujero perforando una materia o rodeando una masa, en realidad está dándole forma a su intangibilidad por medio de la escultura. Un mínimo de materia es capaz de hacernos percibir todo el vacío y él nos hablará del volumen y del carácter sólido del objeto escultórico. Ciertamente la escultura es un espacio ocupado, pero lo que perciben los ojos es un envolvimiento de dicho espacio, es decir, la forma. Y a través de ella, se produce la sensación del vacío invadido, de volumen.

Su constitución se ejercita como algo rotundo, de núcleo cerrado, de aspecto geométrico u orgánico, de superficie plana o curva pero también, como algo abierto y espacial. La historia de la escultura ofrece numerosos ejemplos de todo ello, sin embargo, la preocupación también se extiende a lo que hay dentro. Existe un espacio interior que atrae al artista hasta

introducirlo en ese volumen interno, no quedándole más remedio que fragmentar, cuartear y agujerear el volumen exterior para poder penetrar en sus entresijos.

Esculpir el vacío a través del hueco para que el aire penetre a través de la masa, como el hilo que hilvana el interior con el exterior. Lo admirable, es que no hay ruptura entre los espacios creados, sino continuidad. Una sucesión de huecos articulados se transforma así, en forma escultórica. En estas piezas, lo que llama la atención es su vacuidad, ese vacío desde el cual, el objeto se nos aparece e intuitivamente se manifiesta como un valor eterno.



Ilustración 416. Tripods. Zilvinas Kempinas, 2008. Atelier Calder, Sache, Francia.

Así, en la realización de una obra, el vacío interviene en todos los niveles, desde las líneas básicas, hasta la composición, convirtiendo al objeto de arte en un producto que envuelve el vacío de goce, acotándolo en su forma.

Jacques-Alain Miller, en el seminario “Lo que hace insignia” expresa que **“en el arte, el vacío de goce, es rodeado en la creación misma de un objeto”** (Miller, 1998)⁷⁸⁰. El artista envuelve el vacío para atrapar en una posible representación lo irrepresentable que constituye el objeto de arte, y eleva el objeto a la dignidad de la escultura. De este modo, se introduce la creación del objeto en algo que va más allá de la satisfacción producida por el propio creador.

Es decir, a partir del vacío se produce una esencia que se convierte en el centro, como dice François Cheng **“el vacío que parte de un centro y circula de un nivel a otro, sigue un movimiento en espiral, como para desatar un nudo”** (Cheng, 2005)⁷⁸¹. De este modo convertimos los huecos escultóricos en vacío como estructura, como forma, como representación y como herramienta del escultor en una obra de arte. Así, el hueco es convertido en metáfora del vacío y por lo tanto, en volumen. Y, todo ese volumen formado por el hueco, en una escultura, es conexión, es expresión y es absoluto.

El resultado de todo ello, es la inmensa espiritualidad que transmite toda la escultura cuyos huecos están dialogando con el vacío. Centrándonos entonces, en el concepto determinante para el arte de todas las culturas diferentes y alejadas entre sí por la geografía y el tiempo, como son las asiáticas tradicionales y las, tendencias occidentales modernas nos damos cuenta que, efectivamente, la experiencia de la soledad, el silencio y el vacío son premisas para el conocimiento de la plenitud. La **“no comunicación”** de la que nos habla José Luis Gutiérrez, en su artículo *Comunicación*,

⁷⁸⁰ Miller, J. A. (1998): *Lo que hace insignia*. Seminario. Buenos Aires, Paidós, p. 52.

⁷⁸¹ Cheng, F. (2005): op.cit., nota 103, p. 74.

"silencio, como respuesta al continuo bombardeo de ruido y musiquillas infames, peores que el ruido, que contaminan todos los espacios. Vacío, como necesidad de reposo ante tan abrumadora superabundancia de estímulos visuales. Ocultación, ante una cultura que tiende a hacerlo todo transparente y visible. [...] Vacío, silencio y ocultación, frente a un mundo lleno, ruidoso y transparente." (Gutiérrez, 2006)⁷⁸²



Ilustración 417. Autorretrato. Christo y Jean-Claude, 1981. Central Park, Nueva York.

⁷⁸² Gutiérrez, J. L. (2006): *Comunicación*, en Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid, Akal. Op.cit., nota 70, p. 77.

Por otro lado, existe una línea de estudio, iniciada por el historiador americano Robert Rosenblum en "La pintura moderna y la tradición romántica"⁷⁸³, que defiende el nacimiento de la modernidad a partir del espíritu del vacío, con artistas tan significativos como Turner y Friedrich, como ya hemos mencionado anteriormente en este estudio (Cap. VI., punto 11.1. simplicidad natural. Artistas de la tierra, p. 615).

Pero, es la escultura estructurada con huecos y vacíos, la que marca realmente la diferencia, ya que la encontramos desde las bellísimas estatuas de la cultura khmer (de entre los siglos VII y XIII, en tierras del sudeste asiático, la actual Camboya, de caracteres hindúes y budistas) y una gran selección de obras de artistas de la modernidad occidental, como Henry Moore, Chillida, Oteiza... Es evidente que el concepto de vacío no funciona igual entre nosotros y los orientales. Ello origina que parezca, a primera vista, que la idea de vacío discurra por dos vías insuficientemente paralelas. Sin embargo, es todo lo contrario. Una vez entendidas ambas, uno se siente convencido de la armonía unificadora que crece si aproximamos el término de **"vacío"** al de **"hueco"** o al de **"absoluto e ilimitado"** como **elemento plástico determinante** en una escultura.

Esta aproximación se justifica si consideramos que, tanto en Oriente como en Occidente, el vacío se confunde con la materia según el pensamiento de Pitágoras; que la manifestación del espacio no se puede separar de los cuerpos como decía Einstein; que el espacio es la experiencia misma

⁷⁸³ Rosenblum, R. (1993): La pintura moderna y la tradición romántica. Madrid, Alianza, p. 213.

del hombre en Francastel; que la forma es el vacío y el vacío es la forma, según una sentencia sutra; que el vacío es aún más sagrado que la escritura: fuego negro sobre fuego blanco, como expresa un dicho hebreo o que el vacío ha pasado de ser una categoría externa a una interna y se desarrolla en la conciencia o en el corazón como en el pensamiento de Hisamatsu.

Desde esta perspectiva, la escultura khmer, protagonizada por divinidades hindúes y por elementos decorativos budistas pero con influjos helenísticos, chinos y persas, representa un espacio extraordinariamente apretado, centrípeto, una sacralización del espacio real, cuyas formas figurativas responden a la expresión de un interior muy profundo, mientras la pureza de su pulimento hace que la luz les produzca una aureola, nos muestran unas esculturas comparables a las obras contemporáneas.

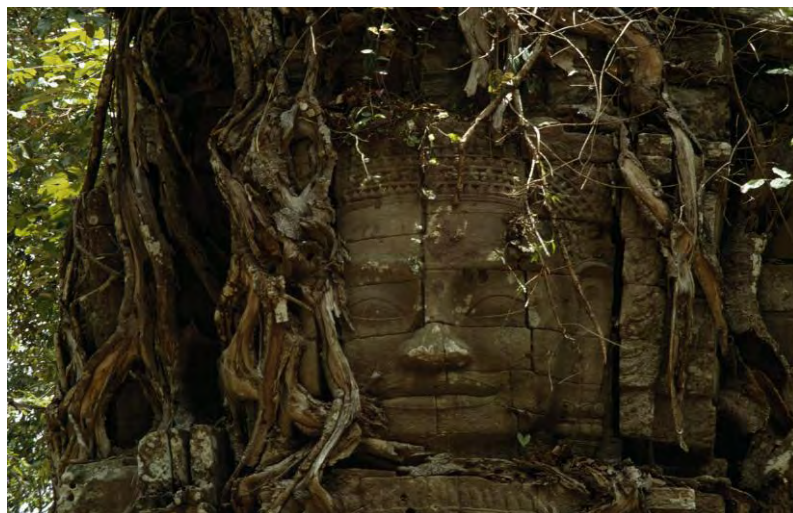


Ilustración 418. Ancient Sculpture. Templo de Angkor, 800 d.c. Angkor, Camboya.

Si observamos obras de Giacometti, Oteiza, Moore o Chillida, vemos como sus piezas se convierten en ritmos que articulan espacios intermedios a sus formas, o líneas en las que descansa el vacío. En definitiva, una consagración total y absoluta del vacío como forma plástica de lo real, creando una sacudida a nuestros pensamientos en torno a una escultura que cuestionó y cuestiona, los tradicionales fundamentos artísticos.

Una escultura convertida en un arte que, *"a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato en la obra – el aspecto gastronómico de la obra-, al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro y simple silencio. [...] En un mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bellos."* (Vattimo, 1987)⁷⁸⁴. De este modo, la escultura una vez que le negó el placer a lo bello, *"abandona esa búsqueda en manos de otros sistemas de producción estética"* (Gutiérrez, 2006)⁷⁸⁵.

Así es, como la búsqueda de esa mudez a través de los huecos y el vacío puede llegar a provocar reacciones extremas en ciertos artistas como Duchamp u Oteiza, de total silencio escultórico, al abandonar la actividad plástica para dedicarse al ajedrez y a la poesía, respectivamente. Decía Susan Sontag que, *"si una obra de arte existe de veras, su silencio sólo es uno de los elementos que la componen"* (Sontag, 1985)⁷⁸⁶,

⁷⁸⁴ Vattimo, G. (1987): El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna. Barcelona, Gedisa, p. 180.

⁷⁸⁵ Gutiérrez, J. L. (2006): op.cit., nota 782.

⁷⁸⁶ Sontag, S. (1985): *Estilos radicales*. Barcelona, Muchnik, p. 95.

pero es que un silencio puro, apostilla Gutiérrez, *"no se da en la obra de arte, como tampoco el vacío, si no es por contraste con lo lleno. Parece que cada término busca su complementario para hacerse elocuente, por eso los huecos negros que se abren en muchas obras de Kapoor son vacíos colmados, silencios resonantes, vacío infinito en una masa finita"* (Gutiérrez, 2006)⁷⁸⁷. De modo, que el escultor contrapone el volumen físico con el vacío místico creando huecos que cortan la materia mostrando el interior de la masa escultórica.

13.1 El hueco creado.

Si hiciéramos un breve repaso por las tendencias artísticas que han marcado de algún modo, una escultura de forma con el hueco, todas son precedidas por las aportaciones de Rodin que marca el punto de partida. Con Maillol conocemos la simplificación y atención a los volúmenes, aunque de inspiración aún muy clásica, con Medardo Rosso obtenemos un efecto de la disolución de las formas, con Gauguin por su primitivismo, se acerca a la disolución de las formas, Matisse y sus deformaciones expresivas y con Brancusi, se superó la apariencia del objeto para buscar formas esenciales y alcanzar una belleza caracterizada por la simplificación y el respeto a los materiales. Con sus formas cerradas y estilizadas, dio un paso hacia la abstracción y a un nuevo concepto de vacío. Todos ellos, entre otros, dieron un nuevo esplendor a la escultura así como una nueva personalidad abriendo diferentes caminos hacia la

⁷⁸⁷ Gutiérrez, J. L. (2006): op.cit., nota 782.

simplificación, la mutación, la reorganización o la invención de formas, hasta llegar al vacío interior de una obra escultórica.

De sobra es conocido el concepto de que la escultura es un objeto tridimensional antes que la representación de un objeto, y por ello, cualquier material es posible ser convertido en este objeto escultórico. Además de los tradicionales como la madera, piedra, arcilla o el bronce, aparecen otros nuevos que son la expresión de los diferentes tiempos como la chapa, hierro, acero, plásticos, fibras sintéticas, hormigón... Lo mismo sucede con las técnicas tradicionales y los grandes deseos de experimentación de los artistas que contribuyen a la aparición de nuevas técnicas. Y así, es como la escultura ha dejado de ser objeto estático y compacto, pues la incorporación del hueco, rompe el reposo propio de la escultura.



Ilustración 419. Bóvedas para el hombre. Pablo Serrano, 1962. Museo Pablo Serrano, Zaragoza.

Ciertamente, en la escultura tradicional el movimiento era como una instantánea, observemos las obras de Mirón, Miguel Ángel, Bernini, etc., y el volumen más compacto y cerrado. Con la escultura moderna, se incorporó el movimiento, siendo el precursor Pevsner, con su escultura consistente en una lámina que vibraba por impulso de un motor, demostrando cómo una superficie se podía convertir en un volumen. Un volumen que se forma creando espacios internos de vacío y huecos en la masa escultórica, de este modo, el aire comienza a penetrar en la solidez escultórica y emerge el espacio interior.

13.1.1 El hueco primigenio actual.

El arte de nuestro tiempo ha consumado numerosas aportaciones al arte contemporáneo, afianzándose en investigaciones sobre las que muchos artistas de hoy siguen estudiando. El vacío, como espacio que se sustrae de la materia, abarcara buena parte del arte del siglo XX, porque a través del vacío se descubre el alma del artista y de su obra. Y recogiendo la metáfora que usaba a Schopenhauer de dos mineros (en este caso tres) que sin ponerse de acuerdo comienzan a cavar por distintos puntos de la montaña hasta encontrarse sus picos en las entrañas de la montaña, para introducir los artistas a los que va a referirse este apartado. Por un lado el escultor Oteiza, con sus vacíos dinámicos y a veces, casi incorpóreos. Por otro, Chillida y su pesadez vacía y por otro lado, Moore y sus huecos estáticos. Pero todos construyendo vacíos usando como herramienta el hueco.

Sin lugar a dudas, el escultor más excepcional dentro del arte fue Jorge Oteiza. **Escritor, escultor, poeta... "me declaro obrero metafísico"** (Oteiza, 2002)⁷⁸⁸, una declaración muy acertada si tenemos en cuenta que en la obra de Oteiza coexiste un trabajo metafísico relacionado con el espacio, el tiempo, la nada... conceptos clave en su obra. La propuesta estética de Oteiza tuvo mucho que ver con la modernización de la escultura, y sus aportaciones fueron de importancia vital, sobretudo porque Oteiza fue uno de los primeros escultores que comenzó a vaciar la piedra, a ocupar el espacio del vacío, o a desocupar la masa para liberarla. Es el escultor primigenio del hueco. Primigenio por su originalidad, primigenio por el concepto prehistórico de sus obras.



Ilustración 420. Sin título. Jorge Oteiza, 1952. Museo Fundación Oteiza, Navarra.

⁷⁸⁸ Oteiza, J. (2002): en www.oriola.com, página Web oficial del pueblo de Orio en Guipúzcoa. Oriola.com © Orioko Udala.

La base de la obra de Oteiza está en la grandeza del vacío. Un vacío que él asimiló como espacio protector ante la angustia y la muerte, una idea que prevalecerá en pensamiento y en su obra. Cuenta que en su infancia, se tumbaba boca arriba en la playa, y se fijaba en los agujeros que dejaban los carros que pasaban por allí en busca de arena, y que allí tumbado, mirando al cielo, descubrió el vacío protector, porque de aquel agujero mirado desde la profundidad, percibía el cielo sagrado y veía la luz. De ahí que Oteiza declare que toda su experiencia estética es religiosa, y destaque la importancia del Cromlech vacío y circular.

Oteiza se lanza a vaciar la piedra en busca de la escultura primigenia que hay dentro de ella. El mismo Oteiza lo explica así en su famoso libro *Quousque Tandem...!*: *"De muy niño, en Orio, donde he nacido, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo tenía una enorme atracción por los grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor. Me sentía profundamente protegido. Pero, ¿de qué quería protegerme? Desde niño, como todos, sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, limitaciones, en cuyo centro, en nuestro corazón, advertimos el miedo -como negación suprema- de la muerte. Mi experiencia de niño en ese hoyo en la arena era la de un viaje de evasión desde mi pequeña nada a la gran nada del cielo en la que penetraba, para escaparme, con deseo de salvación. En esa incomodidad o angustia del niño despierta ya el sentimiento trágico de la existencia que nos define a todos como hombres y nos acerca de algún modo a uno de estos tres caminos de salvación espiritual que son la filosofía, la religión y el arte. Que son tres disciplinas, podemos decir, de las relaciones del hombre con Dios, que se*

mezclan y conjugan en nuestro corazón, pero que son técnicamente distintas e independientes. El que se ha decidido concretamente en la vida por una de ellas y el que no se ha decidido también, hallará en los recuerdos de su niñez, datos de una espontánea elección o inclinación, por uno de esos caminos". (Oteiza, 2007)⁷⁸⁹. Así es como Oteiza ha construido todo su pensamiento y su obra en torno a ese vacío y por ello, desocupó progresivamente la materia. Es el vacío lo que cuenta verdaderamente en su obra, el espacio-energía convertido en escultura.

Admirador de Moore desde que lo vio en los años cuarenta en su periplo americano, Oteiza asimiló y sintetizó todo hasta construir su propio modelo en un tiempo sorprendentemente breve. Inventor de la historia y la prehistoria, Oteiza realiza una obra con una calidad artística que queda fuera de toda duda. Aunque ciertos historiadores cuestionan la solidez escultórica de las piezas en miniatura y las maquetas, alegando que, *"las maquetas no demuestran por sí solas que sea un gran escultor. Una caja metafísica hecha en papel puede quedar bien; pero hecha a escala, con planchas de acero, obliga a utilizar soldadura, y ya no es lo mismo porque el equilibrio de la pieza se descompone. Lo estamos viendo"* (citado en Barbería, 2002)⁷⁹⁰, son acusaciones consideradas mezquinas, por el mundo del arte y los artistas.

Oteiza fue un hombre que modernizó la escultura y sobretodo regeneró la estética vasca y por ello, es eternamente reconocido, sobretodo en esa comunión que hizo entre lo metafísico y lo religioso con el pasado. En su

⁷⁸⁹ Oteiza, J. (2007): op.cit., nota 67, p. 76

⁷⁹⁰ Barbería, J. L. (): Una visita a Oteiza. *El País Semanal*, nº 1329, p. 42-80. 17 de marzo.

búsqueda de la nada mística, le permitió recuperar la representación abstracta prehistórica. ***"Todo arte contemporáneo está entrando en ese silencio-cromlech, en una imaginación interior que es el tipo de nuestra coherencia desde el dominio complejo del hombre. El que no se disponga a vivir en esta coherencia espiritual nueva, le resultará incoherente lo verdadero del mundo actual y lo más viejo y verdadero del estilo nuestro"*** (Oteiza citado en Kotardi, 2005)⁷⁹¹. Todo arte es para Oteiza inmanente, y por su propia esencia se abre hacia la trascendencia, por ello su trabajo se describe como matérico, hueco y vacío, sobre el que se sitúa lo esencial.



Ilustración 421. Apertura por Conjunción de dos cuboides vacíos. Jorge Oteiza, 2002 (maqueta de 1958). Exposición Jorge Oteiza en la Galería Marlborough, Madrid, 2006.

La obra de Oteiza, es por tanto, una obra que se abre hacia lo antropológico pero que, también expande la masa hasta convertirse en hueco. Oteiza realizó obras que son fruto de un despliegue en el aire de las caras de diversos sólidos

⁷⁹¹ Kotardi Olano, E. (2005): Oteiza, un genio proteico, un artista poliédrico. Donosita, Erein, p. 58.

geométricos. En sus cubos de mármol, por ejemplo, se puede observar el interior por medio de boquetes geométricos. Sus obras y sus investigaciones abrieron posibilidades nuevas de análisis espacial. Entre 1956 y 1959, inició un periodo de investigación muy intenso que le condujo a proyectar un ciclo de esculturas vacías, a algunas de las cuales tituló ***cajas metafísicas***. La relevancia de este proyecto que se centró en el estudio de la desocupación del cubo, fue tan descomunal que el mismo Oteiza dar por terminada su actividad como escultor creyó, asimismo, que daba por concluido el final del arte contemporáneo, y, en consecuencia, buena parte de la crítica considera a este artista un “escultor de los años cincuenta”.



Ilustración 422. Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Jorge Oteiza, 1958-59. Colección permanente Museo Patio Herreriano. Valladolid.

Sin embargo, nunca dio por concluido su proyecto y en más de una vez lo retomó, para desarrollar sus maquetas inacabadas. ***“Así lo hizo entre 1972 y 1975, periodo en que inclusive ideó nuevas composiciones, y así lo volvió a hacer en 2001-2002, cuando pocos meses antes de su muerte insistió en nuevas realizaciones sobre maquetas de registro metafísico, tanto del ciclo inicial de los años cincuenta, cuanto de la citada recuperación de los setenta.”*** (Marín-Medina, 2006)⁷⁹².

A pesar de las críticas anteriormente citadas, dedicadas a sus maquetas, algunas de esas piezas son de una concepción formidable y de un acabado perfecto, entre hierro soldado y tallas directas. Del proyecto quedan quince esculturas-maquetas, realizadas en su taller de Francia con un registro de planos y vacíos en los que resuena su palabra: ***“lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, trasciende como sitio fuera de la muerte. Todo el nombre de lo que acaba de morir. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece”*** (Oteiza citado en Marín-Medina, 2006)⁷⁹³. Lo positivo de estas piezas es ese vocabulario plástico hacia el sentido constructivista y su fe en los criterios de Malévich o Tatlin, que continuamente se reafirman en estas obras.

Esta inconmensurable fe en el arte escultórico del vacío que da libertad al volumen cerrado y que se afirma como elemento esencial de la escultura como elemento material maleable, constituye a un mismo tiempo su interior y su exterior y resulta de la concepción del vacío como obtención estética. Como nada y como todo, que diría él. Y, de todo ello

⁷⁹² Marín-Medina, J. (2006): Oteiza, transparente. *El Cultural. Arte*. 20 de marzo, p. 38-39.

⁷⁹³ Marín-Medina, J. (2006): op.cit., nota 792, p. 38- 39.

resultan exquisitas obras que se conforman a partir de su propio material del hierro, y cuyas formas no son aquí, sino la plancha más o menos delgada y el plano curvo o no, pero de contorno geométrico, en un léxico formal que se somete a su principio elemental que no es otra que la construcción por planos soldados de un vacío.

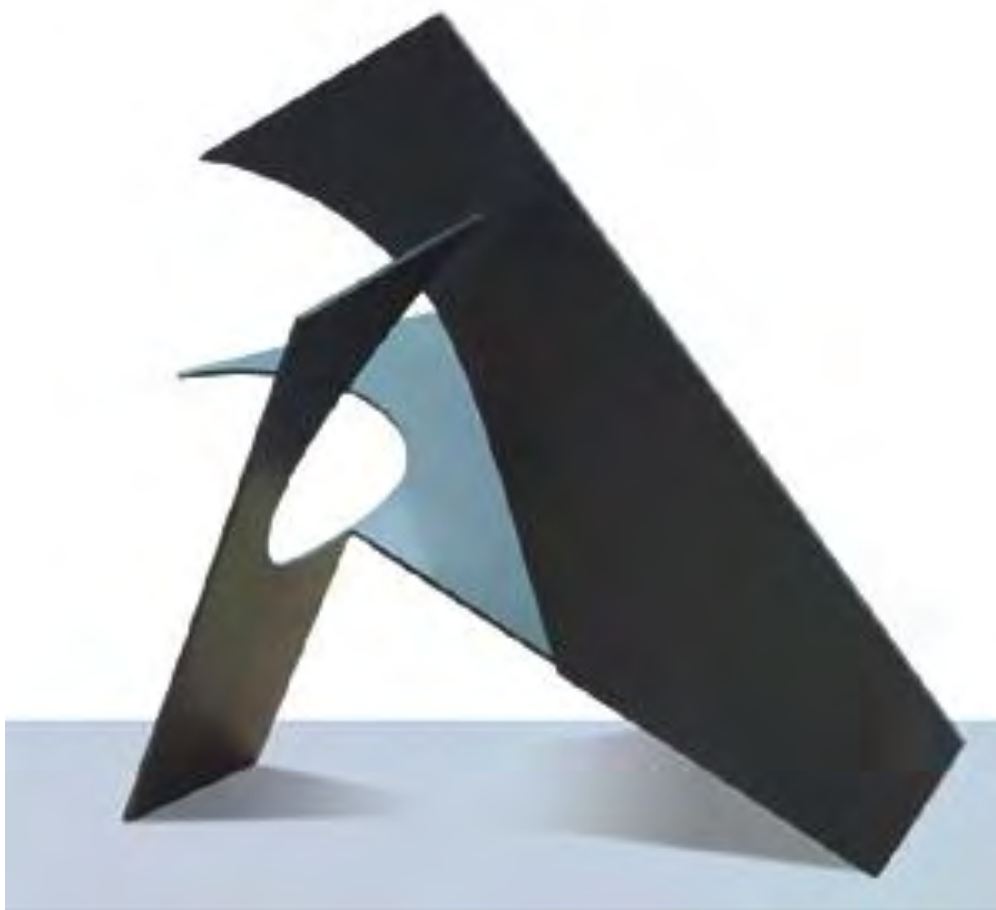


Ilustración 423. Construcción con unidades Malevitch de apertura curva. Jorge Oteiza, 2002 (maqueta de 1975). Exposición Jorge Oteiza en la Galería Marlborough, Madrid, 2006.

Una escultura de volúmenes abiertos sobre el vacío, cuya estructuración es tan elemental como arquitectónica, pero dominada por un peculiar afán de pureza, que le permitieron enlazar con el cromlech neolítico vasco, punto final y consumación, a su vez, del arte prehistórico. Un arte, que es recuperación del alma o del ser de las cosas. Oteiza supo ver en pos, *"escribo hacia atrás. Miro hacia delante, pero voy retrocediendo, caminando hacia atrás. Así el panorama de nuestro mundo espiritual se me va ampliando delante de mí y nuestra particular situación cultural (la de nuestro país) se me hace también más clara"* (Oteiza, 2007)⁷⁹⁴, y al mirar hacia atrás, descubrió *"los perfiles nuevos de una condición humana para la existencia, de una sensibilidad, de un humanismo existencial, muy semejante al de nuestra tradición profunda"* (Oteiza, 2007)⁷⁹⁵. Una tradición en la que el hombre se expresaba por primera vez por medio del arte. Es el artista prehistórico alma y cuerpo, *"pared pintada y cuerpo tatuado, escrito, viviente, hablante. [...] Hombre y artista, artista y pared (pared pintada-hablada-cantada-bailada) nacen juntos hasta el momento en que pueden llegar a comprender y separarse"* (Oteiza, 1984)⁷⁹⁶. Y, son estos hombres pegados al muro, los que comienzan a encontrar su conciencia libre y dan un paso que alcanzan a completar el símbolo de su independencia con las circunferencias de piedra, que son estatuas vacías y los denominaron cromlechs.

Oteiza como artista y como escultor, llegó a introducirse en esa mentalidad primitiva para poder explicar estas enormes alienaciones megalíticas, como *"piedras que dibujan un círculo*

⁷⁹⁴ Oteiza, J. (2007): op.cit., nota 67, p. 76

⁷⁹⁵ Oteiza, J. (2007): op.cit., nota 67, p. 76

⁷⁹⁶ Oteiza, J. (1984): Ejercicios espirituales en un túnel: de antropología estética vasca y nuestra recuperación política como estética aplicada. San Sebastián, Lur, p. 321.

muy íntimo [...] y que no tienen nada dentro" (Oteiza, 2007)⁷⁹⁷, eso es, un enorme hueco vacío. Si se miraran como estatuas, serían creaciones que además de explicarnos lo que debemos entender por espacio religioso, desde el punto de vista artístico, son obras de arte. Una serie de formas que ocupan un espacio, pero es una ocupación formal donde el vacío se alía con dimensión temporal sugerida por la misma obra, y puede ir de lo eterno e inmutable a lo efímero e instantáneo, afectando al espectador. Estas formas, siguen mirando con sus ojos petrificados el nacimiento del sol, inmóviles y sabedoras de la intemporalidad.

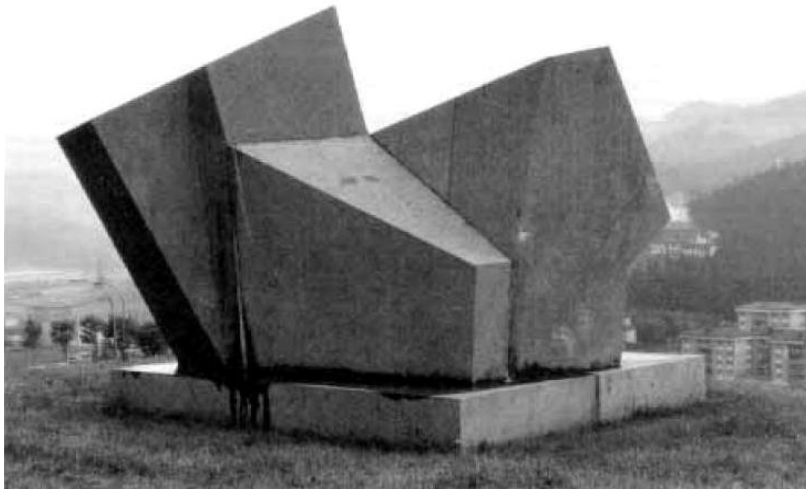


Ilustración 424. Arri ernai zaitzalea Jorge Oteiza, 1974. Mondragón.

Y, así trabajó también Oteiza, *"delante, un día de uno de estos pequeños cromlechs en lo alto de Aguiña, preocupado por entenderlo, pensé en mi desocupación del espacio y repentinamente comprendí todo lo que aquel círculo vacío*

⁷⁹⁷ Oteiza, J. (2007): op.cit., nota 67, p. 286

significaba” (Oteiza, 2007)⁷⁹⁸. No cabe duda que Oteiza parte de un concepto mental de la escultura y la desarrolla en un espacio real a base de planos geométricos dinámicos e interseccionados, a caballo entre la biología (debido a sus estudios en medicina) y la arquitectura.

Y, en su voluntad explícita de hurgar en el espacio, encuentra sus raíces más profundas en la creación de una escultura de carácter siempre sagrado y totémico, *“la escultura o es salvación y espacio sagrado protector para el hombre escultor, o es nada, es simple decoración y ramplonería. Algo en lo que ha caído buena parte el arte contemporáneo.”* (Oteiza citado en Kotardi, 1993)⁷⁹⁹. En cierta manera es, todo este sentido de atracción especial hacia lo primitivo, es un modo de justificar estéticamente su obra con los cromlechs y la mística.



Ilustración 425. Mi siesta. Jorge Oteiza, 1999. Sorginmuño kalea, Zarautz, Guipúzcoa.

⁷⁹⁸ Oteiza, J. (2007): op.cit., nota 67, p. 685

⁷⁹⁹ Kotardi Olano, E. (1993): *Arantzazu, tradición y vanguardia*. San Sebastián, Bertan, Diputación Foral de Guipúzcoa, p. 48.

Oteiza investiga la cultura precolombina con una serie de obras, en las que el escultor coloca de pie grandes piedras, *"como si de un medir se tratara, con huecos producidos por la erosión y el paso del tiempo en sus diversas caras. Oteiza reinterpreta así la cultura megalítica y la transporta al arte contemporáneo con una mirada nueva"* (Kotardi, 2005)⁸⁰⁰. Para Oteiza el cromlech constituye el símbolo final del arte prehistórico, debido al vacío estructural despejado de toda materia. Por otro lado, el cromlech, también es un símbolo de origen tectónico de la arquitectura, de este modo une su experiencia personal y la conclusión de su investigación estética, con la interpretación pura y silenciosa del cromlech, en la que el artista prehistórico habría adquirido el sentido comprometido de verdadero ser social. Para el propio escultor, su etapa americana le interesó sobretodo por *"la búsqueda de las raíces y lo primigenio que yo ya estaba buscando en Euskadi. América me conectó con lo precolombino, algo que yo ya había descubierto aquí, como lo habían descubierto Picasso y las Vanguardias. América me aportó frescura, vitalidad, totemismo y pasión por hacer las cosas"* (Oteiza, 2000)⁸⁰¹

Y, a partir de aquí Oteiza, no ve en el arte contemporáneo nada nuevo, no le resulta *"nada interesante quiero decir. Creo que las vanguardias del s. XX lo han hecho todo, y bastante bien además. Lo que hay ahora son juegos y divertimentos para tontos. Esta todo hecho y dicho, y ahora se ven bastante memeces y despropósitos. [...]No hay ahora mismo nada nuevo en el lenguaje de las formas ni en el de las palabras. Se repiten mucho las cosas y eso no es bueno para nadie aunque lo revistan con muchas teorías. Hoy en día habría que suprimir*

⁸⁰⁰ Kotardi Olano, E. (2005): op.cit., nota 799, p. 87.

⁸⁰¹ Oteiza, J (2000): *Entrevista con Oteiza. Hemeroteca*. Deia, 22 diciembre 2000. Edorta Kotardi. En op.cit., nota 799, p. 68.

la palabra para poder volver a hablar. Yo veo muchas repeticiones en el arte actual, y lo que está bien hecho ya lo está y punto". (Oteiza, 2000)⁸⁰² De ahí, que la pureza formal y la potencia de lo que realizó resulte tan increíble, ya que además enlaza con obras como las de Brancusi o Lipchitz y la pureza de las vanguardias.

Si analizamos esta época primitivista, encontramos obras que son, en un primer momento expresionistas, en las que **todavía el espacio se abre "en torno a", y de manera** circundante a la escultura, como en la escultura de la cabeza del boxeador Paulino Uzcudun, donde la oreja consiste en una oquedad-espacio interno a la propia cabeza. Sin embargo, en un segundo momento, el espacio aparece ya tanto dentro como fuera de la escultura. Penetrando y configurando la figura por entero. En estas piezas, encontramos tanto el espacio interno como las masas escultóricas que lo envuelven, lo dinamizan y lo agilizan, de tal manera que ese hueco queda **abierto al espacio real, "en el que siempre pretende que viva su escultura"** (Kotardi, 2005)⁸⁰³. En una palabra los huecos escultóricos de Oteiza, se vuelven más abiertos y multifocales.

El vacío escultórico es, para Oteiza, que las esculturas se encuentren abiertas y dialogantes con los demás. Son seres para todos los que las observan, que están despojadas de sí mismas. Desde su época americana, Oteiza venía trabajando tres cosas: el hueco, la expansión y la apertura. Tres ideas similares pero con conceptos diferentes. El hueco y el vacío, le hacen retroceder a la prehistoria del cromlech y el dolmen, abriéndole a una nueva escultura. Ya expresó, claramente su

⁸⁰² Oteiza, J (2000): *Entrevista con Oteiza. Hemeroteca*. Deia, 22 diciembre 2000. Edorta Kotardi. En op.cit., nota 799, p. 67.

⁸⁰³ Kotardi Olano, E. (2005): op.cit., nota 799, p. 127

idea del arte contemporáneo, un arte que ha caído en el formalismo académico del sinsentido y de la falta de trascendencia, en la banalidad de las simples formas. Por ello, trabaja interesado en una identidad anímica y espiritual. En base a un antropologismo plasmado de modo formal y volumétrico pero captando la esencia y el carácter interior de todas las figuras. De este modo, junto a la volumetría y el hueco, Oteiza vuelve al acabado expresivo y matérico que, por otro lado, nunca ha dejado por completo, que otorga a las piezas una sensación de torpeza o inacabado expresivo, que acentúa aún mucho más esa apuesta por la dignidad de la escultura.



Ilustración 426. Mujer sentada. Jorge Oteiza, 1949. Museo Jorge Oteiza, Navarra.

El vacío de Oteiza, comienza cuando el plano absorbe todos los recursos espaciales en una única dimensión espacio – temporal. Así es como Oteiza construye una obra unidimensional y plan, minimal y transparente, dibujística, puras líneas. Estamos casi ante la nada. Es etéreo y geométrico al mismo tiempo. Este arte nace a través de un proceso de mayor significación y depuración de formas hasta que se topa con las figuras más simples del inconsciente humano, es decir, el punto, la línea, el cuadrado, el rectángulo, el triángulo y el cubo, y surgen en las manos del escultor obras que son figuras rectilíneas, geométricas, agujereadas y dinámicas. Sobre todo dinámicas, debido a otro perfil importante de su obra, la multifocalidad. ***"Ensayé precisamente este tipo de liberación d energía en la estatua por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la desocupación física d euna masa, un sólido o un orden ocupante, por rompimiento de neutralidad del espacio libre a favor de la estatua que necesita librarle, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación"*** (Oteiza, 1983)⁸⁰⁴

Dentro de este contexto de un espacialismo minimalista en Oteiza, el escultor da un paso más allá de lo consabido y alcanza una auténtica conclusión experimental. Su experimentación con la escultura vacía, siempre relacionada con los cromlechs, es también una interacción con las ***"nuevas responsabilidades para el arte y el artistas y sus***

⁸⁰⁴ Oteiza, J. (1983): *Oteiza: la vida como experimento*. Conferencia realizada en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, recogida en Santiago Amón, Bilbao, Alberdania, 2006, p. 100.

comportamientos” (Oteiza, 1990)⁸⁰⁵, sin olvidar la naturaleza política de todo lo que convierte en obra de arte, “dentro de la cultura, que debemos recordar es un movimiento natatorio, como dice Ortega, para no hundirnos en nuestra propia existencia, la Escultura se preocupa de enseñarnos una especie de respiración visual que nos permite sumergirnos en las cosas y los acontecimientos del espacio, enriqueciendo nuestra sensibilidad, ampliando nuestra libertad, asegurando espiritualmente nuestra existencia. Quien no entiende el arte actual no tiene libertad para entender, puede estar seguro que pierde el sentido profundo de casi todo lo que ve. Se podría establecer así la actitud creadora del escultor que es inicialmente religiosa y el resultado de su obra de naturaleza política.” (Oteiza, 2007)⁸⁰⁶.



Ilustración 427. Medalla. Jorge Oteiza, 1987-88. Colección S.D.F.N. (Servicios Documentales Y Filatélicos Numismáticos SA), Madrid, España.

⁸⁰⁵ Oteiza, J. (1990): *Ley de los cambios*. Zarautz, Tristán-Deche Arte contemporáneo, p. 94.

⁸⁰⁶ Oteiza, J. (2007): op.cit., nota 67, p. 285.

Su obra acaba desarrollándose desde un concepto de plástica zen y de vacío oriental, que potencia y radicaliza el cubismo occidental con los jardines orientales. De este modo, llenará y cortará la piedra de un modo radical y geométrico, en rectángulos, planos y ángulos, hasta crear una colección de carácter totémico con sus cajas metafísicas. En estas esculturas, lo pleno y lo vacío están en íntima relación y no puede entenderse a uno sin hacer relación directa al otro. Es un maridaje fecundo que irá desarrollando a lo largo de su obra. Oteiza se siente *"ya en la curva final de mi exploración y mi actividad como escultor"* (Oteiza, 2007)⁸⁰⁷. Es, en este momento creativo que el escultor, apresa el vacío interno, mediante planos para terminar en la nada *"activa de mis cajas vacías, pensé si podría ir más lejos. Dividirla, como para abrirla mas, ensayé primero en vertical, esta luego en horizontal, 1959, y creo que como sentimiento espacial es lo más puro que he logrado."* (Oteiza citado en Pelay Orozco, 1978)⁸⁰⁸.



Ilustración 428. Homenaje a Mallarmé. Jorge Oteiza, 1958. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, CCCB.

⁸⁰⁷ Oteiza, J. (2007): op.cit., nota 67, p. 76

⁸⁰⁸ Pelay Orozco, M: (1978): **Oteiza**. Bilbao, La gran enciclopedia vasca, p. 128.

En este proceso de Oteiza muy enmarcado en lo existencial, asegura que ***"lo que tengo es naturaleza, lo me falta no es naturaleza, la traspaso. He terminado mi escultura experimental cuando he logrado vaciar este hueco en el espacio natural, cuando he desocupado formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico, en un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable. La naturaleza vuelve a mí"*** (Oteiza citado en Pelay Orozco, 1978)⁸⁰⁹. Para este escultor de origen vasco, que nos asegura de modo categórico, que el arte nos debe proporcionar la clave de un lenguaje en el que tienen que hablar las formas del espacio, para que podamos ampliar nuestra libertad y, en consecuencia, tomar posesión de la verdad de un modo espiritual, el vacío, aunque ya lo hayamos subrayado anteriormente, es la cumbre de todo su proceso creador.

En sus ***Cajas Abiertas, Construcciones Abiertas y Cajas Metafísicas***, realizadas entre 1959 y 1966, convergen gran parte de sus propuestas en torno a lo lleno y lo vacío. Con sus planos rectos e inclinados, con las aperturas en los bordes o en las superficies, ***"uniendo y enlazando unos módulos simples y elementales con otros, logra una escultura de alto contenido conceptual y de una enorme pureza formal, que raya y potencia el concepto del vacío-huts sagrado y metafísico. Nunca con tan poco se ha podido decir tanto."*** (Kotardi Olano, 2005)⁸¹⁰ Y, ha sido Oteiza el que uniendo prehistoria con contemporaneidad, conceptualismo con simbolismo y minimalismo, el que ha podido trascender el todo y la nada, para relanzar de modo prodigioso la escultura hacia el futuro, desde el otro lado del espacio y desde el otro lado del tiempo.

⁸⁰⁹ Pelay Orozco, M: (1978): op.cit., nota 808, p. 69.

⁸¹⁰ Kotardi Olano, E (2005): op.cit., nota 799, p. 87.

Todo lo hizo y dijo, ha sido polos opuestos pero implicados e interseccionados en sus propias afirmaciones. El concepto que Oteiza tenía del vacío era el Huts, el vacío puro y *“este debe ser un doble concepto ganado para el espíritu con el cromlech. [...] Cromlech = sitio, sagrado = iglesia. Tiene que conservarse en alguna parte de nuestro país, algún término que designe al cromlech con la raíz huts. Sería el más auténtico, directo y primitivo. [...] Nuestro cromlech neolítico es la anticipación mas genial y emocionante de arquitectura religiosa y todo el arte contemporáneo está visiblemente desembocado en esta nueva y silenciosa realidad, que la critica generalmente confunde (la siempre vieja critica de los clasicismos tradicionales) con <destructiva disolución>”* (Oteiza, 2007)⁸¹¹.

Poseen, en definitiva, las obras de Oteiza solidez y espiritualidad, peso y transparencia. Una inmaterialidad que Oteiza convierte en elegancia y fuerza. Las últimas piezas del escultor vasco realizadas en alabastro, y apresadas por líneas negras trazadas por cortes en la piedra, le da una indudable punto de contacto con las obras de Eduardo Chillida, lo que les convierte en escultores identificados por un mismo fin, buscar la nada escultórica a través de los huecos.

13.1.2 Lo pesado del hueco

En la otra ladera de la montaña, nos encontramos con la pala de Eduardo Chillida. Un escultor que construye la armonía de los opuestos donde confluyen con la tensión de las fuerzas

⁸¹¹ Oteiza, J. (2007): op.cit., nota 67, p. 76

arrojadas a un punto en el que los posibles se afirman, se expresan y se recrean. Esta tensión se resuelve en la unión, ahí donde la parte y el todo coinciden, donde los extremos se pliegan y lo dado y lo ausente se convierten en una escultura. Eduardo Chillida el otro escultor del vacío, pero del vacío pesado. Decir Chillida es darle vueltas al espacio, es decir hierro, el material mas importante, mentar el barro cocido trabajado con formas que parecen grutas, es recordar el hormigón que posee una envergadura especial, es admirar el alabastro, el acero... todos los materiales que le llevan donde él los deja. Materiales, peso y textura con una impresionante capacidad de lo táctil. Un tacto que penetra no sólo por la mano, sino por todos los sentidos, pero sobretudo por el sentido del espacio.

Con Chillida nos encontramos, de nuevo, con un artistas al que se le debe buena parte de la renovación de buena parte de la escultura del siglo XX. Como Oteiza, su producción escultórica es una mezcla de lo material y lo espiritual, una búsqueda de la quintaesencia de la naturaleza y de una armonía entre la forma y el vacío. Desde sus inicios hasta el fin de sus días, Chillida viaja más allá de lo visible, empapando su obra de una concepción mística, ética y trascendental. De hecho, el propio artista reconoce en más de una ocasión la importancia que tuvo la espiritualidad en esa búsqueda permanente de la quintaesencia, que queda perfectamente plasmada en el sutil equilibrio producido entre la representación formal y el vacío, entre lo material y lo espiritual, *"la materia por si misma también puede ser muy espiritual. Cuando se trabaja un bloque de alabastro por dentro, se sienten cosas muy ligadas con todo eso. [...] con el*

hierro también, porque entra en juego el vacío y éste tiene que ver mucho con lo espiritual” (Chillida, 2003)⁸¹²

Sin embargo, la espiritualidad que emana de la obra de Chillida, también tiene mucho que ver con la filosofía oriental. En esa huída de lo epidérmico que mucho más allá de lo visible, Chillida reconoció la importancia que tuvo el arte oriental, *“el zen y todas las filosofías orientales son muy distintas a las occidentales por muchas razones, pero no ha dejado de impresionarme algo de ellas. Si yo no hubiera tenido desde el punto de vista mío como hombre de occidente, de Euskal-Herria, una relación con todo aquello, pues no lo habría sentido. Y en cambio lo sentí.”* (Chillida, 2003)⁸¹³ Y, lo sintió porque cayó en sus manos el libro *El zen en el arte del tiro con arco* y el espíritu zen que se describe en él, *“en el último momento, lo que hay que hacer antes de soltar la flecha es desprenderse de dar en la diana.”* (Herriger, 2005)⁸¹⁴. El propio Chillida describe esta lección: *“Recuerdo cuando leí el hecho de que el deseo tuerce la flecha. Es el deseo el que hace que la flecha no llegue a la diana. Aunque hagas todo lo que debes hacer, si no te desprendes del deseo la flecha no va a la diana.”* (Chillida, 2003)⁸¹⁵

Y, toda esta espiritualidad lo refleja también por medio de algo que en un principio le tuvo muy marcado, y es la luz mediterránea que encontró casualmente en Grecia cuando visitó Francia. Aunque no tardó en salir de ella, para

⁸¹² Chillida, E. (2003): op.cit., nota 77, p. 83. Entrevista con Thomas Messer. Madrid, Destino.

⁸¹³ Chillida, E. (2003): Ibíd. Entrevista con Susana Chillida. Madrid, Destino.

⁸¹⁴ Herriger, E. (2005): El zen en el arte del tiro con arco. Madrid, Gaia, p. 78

⁸¹⁵ Chillida, E. (2003): op.cit., nota 77, p. 59.

introducirse de lleno en la luz cantábrica con raíz y germen vasco que trasmitirá a toda su obra. *"Yo había estado muy tocado esos primeros años en París por el arte griego. El arte griego anterior al clasicismo, anterior a Fidias, anterior al siglo V, es decir, al siglo VI a.c., a las korés, los kourós, muy impresionado por ese arte. Lo conocía y me influyó en mis primeras obras. Aunque bastante pronto, en 1951 hice ya mi primera escultura que no dependía de la influencia griega sino que cortaba radicalmente con ella por una razón: porque el arte griego era hijo de una luz blanca y yo me di cuenta al volver a San Sebastián de que yo pertenecía a una luz negra. La luz de aquí no es negra, pero es más oscura que la luz de Grecia. Por lo tanto pensé que el arte griego me hacía daño, que no debía mirar el arte griego. Si quería salir adelante, tenía que seguir mi camino. Y mi camino tenía que entrar dentro de mis coordenadas naturales, que pertenecían a la luz negra. Entonces empecé a negarme al arte griego"* (Chillida, 2003)⁸¹⁶

Cuando Chillida volvió a reencontrarse con la Grecia que rechazó entre 1951 y 1954, se dio cuenta de que *"ya sabía quién era yo en cierto modo, sabía cual era mi proyecto y lo que yo era y lo que yo quería. Y por lo tanto, a mí, otro objeto, otra obra, [...] no tenía por qué distraerme. [...] Y, claro me entraron ganas de volverlas a ver, y nos fuimos"* (Chillida, 2003)⁸¹⁷ a Grecia. Y a partir de ese viaje el problema con Grecia, lo superó, quedándose con la luz del cantábrico, su luz negra y una tremenda necesidad de expresar la luz con la materia por lo que, *"hago una escultura que es un homenaje a Kandinsky, como un templo, una arquitectura"* (Chillida,

⁸¹⁶ Chillida, E. (2003): *ibid.*

⁸¹⁷ Chillida, E. (2003): *op.cit.*, nota 77, p. 65.

2003)⁸¹⁸, y termina realizando una serie de obras que tienen relación con la luz y la manera de expresar la emoción ante la ella en una escultura.

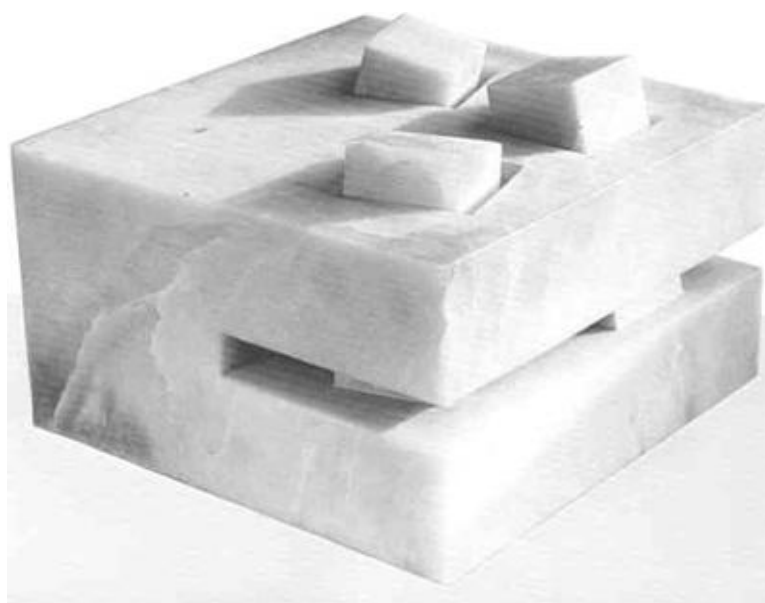


Ilustración 429. Homenaje a Kandinski. Chillida, 1965. Suiza, Zurich.

La luz es tan importante para Chillida como lo es la materia o el vacío. En opinión de críticos, la evolución en la obra de este escultor, está marcada por el tratamiento de las materias primas y de la luz, lo que le otorga un alto valor artístico de gran originalidad. A lo largo de toda su trayectoria creativa, Eduardo Chillida explora muchos conceptos como la luz, el vacío y lo infinito, por ello su obra se puede resumir perfectamente en tres términos: materia, peso, espacio... Tres puntos clave para su arte, independientemente de la técnica que sea.

⁸¹⁸ Chillida, E. (2003): op.cit., nota 77, p. 59

En realidad hace posible “*el milagro de que elementos tan rotundos como el hormigón o el acero, tan simples como la tierra o el alabastro, se liberen de sus propiedades físicas y alcancen una ligereza una suavidad y una delicadeza impensables.*” (Llodrá, 2006)⁸¹⁹. De este modo, Chillida hace que de cada elemento con el que trabaja, sabe extraer toda su esencia y hasta convierte el hierro en aire. Gabriel Celaya, le calificó de *ingeniero de sueños*, por la materialidad de sus obras y la percepción de sus formas, como un poeta de la materia y el vacío.



Ilustración 430. Lo profundo es el aire. Eduardo Chillida, 1966. Museo Guggenheim de Bilbao. Bilbao.

⁸¹⁹ Llodrá, j. M. (2006): *Chillida: La forma y la luz*. Barcelona, Vegap, p. 143.

Sin embargo, para Chillida, tan importante es el concepto interior como la materia utilizada, por lo que en sus esculturas se combinará **la idea del artista y “el resultado de formas puras, austeras, despejadas y arcaicas, a un estilo absolutamente personal y reconocible, sin adorno alguno”** (Llodrá, 2006)⁸²⁰. De hecho, la evolución de la obra del escultor, se mueve al compás del cambio de material empleado, experimentado con todos, y sacando de todos ellos toda su energía. Sus investigaciones con el alabastro, inspiradas por su periplo por la cultura griega, le reencontraron con un material que le proporcionaba la posibilidad de esculpir la luz, **“es un material distinto, [...] apto para recoger la luz. [...] El alabastro es el material apropiado para hacerlo. Un material en el cual puedes conseguir que la luz se manifieste en las aristas de una manera increíble. Es el único material que tiene esa virtud. Algunos mármoles muy especiales, muy sofisticados, la tienen, pero en menor grado.”** (Chillida, 2003)⁸²¹.

Las piezas realizadas en este material muestran una belleza extraordinaria tanto por su forma como por la delicadeza con que el escultor los trata. Pese a sus dimensiones, los alabastros alcanzan la categoría de obra de joyería, especialmente por la luz que irradian y porque en lugar de esculpir un bloque de piedra parece que Chillida ha tallado gemas. Es interesante el juego de textura con el que trabaja, dejando ciertas zonas pulidas y otras, absolutamente rugosas, un contraste que da afinidad de efectos lumínicos, visuales y táctiles. En realidad, parece crear pequeñas arquitecturas en la que residen la luz y el vacío en armonía.

⁸²⁰ Llodrá, J. M. (2006): op.cit., nota 819, p. 212.

⁸²¹ Chillida, E. (2003): op.cit., nota 77, p. 70.



Ilustración 431. Homenaje a Pili. Eduardo Chillida, 2000. Museo Chillida-Leku. Hernani.

Eduardo Chillida trabaja a través de los materiales de una manera elegante, ya sea con alabastro o con hierro, porque todo material tiene algo de espiritualidad y ***"con el hierro también porque entra en juego el vacío y éste tiene mucho que ver con lo espiritual"*** (Chillida, 2003)⁸²². Pero, lo más trascendente de ello, es que este escultor establece un diálogo entre el hombre y la materia, que en un principio estaba muerta pero que cobra vida, gracias a la capacidad del artista, porque sabe aunar las bases de una herencia tradicional recibida a través de los siglos con las experiencias propias del arte contemporáneo. Construye obras modernas a través de la herencia del pasado con una sencillez en lo material y lo formal increíble.

⁸²² Chillida, E. (2003): op.cit., nota 77, p. 59.

Chillida comienza a trabajar el hierro en 1951 en la fragua de Manuel Illarramendi, que le enseñó los secretos del arte de la forja, realizando su primera obra en hierro, *Ilarik*, cuya forma de estela es austera y primitiva, y de la nace una preocupación que será trascendental en su trabajo por la relación entre la naturaleza y la materia con sus raíces vascas. Además, la pieza une la escultura contemporánea con las antiguas estelas mortuorias. *"Por su parte, el hierro y la madera, que componen esta obra, muestran fuertes connotaciones míticas dentro de la tradición y la cultura vascas. Sin lugar a dudas, esta obra suponen un antes y un después en su trayectoria artística"* (Llodrá, 2006)⁸²³



Ilustración 432. Ilarik. Eduardo Chillida, 1951. Bilbao.

⁸²³ Llodrá, J. M. (2006): op.cit., nota 819, p. 79.

De este modo, es como Eduardo Chillida, muestra el mundo del hierro y la forja, el mundo activo de un herrero. A partir de entonces, su escultura ya ha definido con nitidez su lenguaje y empieza a tener reconocimiento. A partir de entonces, esta materia se hace la aliada del escultor en su experimentación formal permanente. Aunque pueda servirse de otros materiales para dar forma a sus esculturas el hierro aporta a su obra toda la potencia que se puede conseguir en la relación entre el volumen y el espacio. El trabajo en hierro le lleva también, a experimentar con el acero. Ambos materiales desvelan en su producción escultórica la resistencia y la densidad de unos materiales, que en sus manos desarrollan todo un mundo de posibilidades expresivas, modulando las formas bajo la acción directa del fuego y el martillo.



Ilustración 433. Modulación del espacio II. Eduardo Chillida, 1963. Reino Unido, Londres.

De esta manera, Chillida configura un lenguaje sobrio y potente basado en el código plástico de la cultura tradicional del lugar en el que vive y se desarrolla su arte. Con estas obras, el escultor hace un homenaje constante al vacío, al aire, al espacio, como elementos imposibles de moldear pero esenciales en cualquier objeto tridimensional. No es hasta 1977 que el escultor comienza a experimentar con los diferentes tipos de cocción y sobre el concepto del vacío inherente en las obras que realiza, las llamadas *lurrak*. Trabajando con Hans Spinner, Chillida buscó nuevas formas de trabajar la tierra, al ver a su amigo preparar los bloques de barro en Saint Paul de Vence⁸²⁴ y atraído por la sonoridad de los mismos, que elaboraban con chamota y terracota.



Ilustración 434. Lurra XLI. Eduardo Chillida, 1980. Colección particular.

⁸²⁴ Saint Paul de Vence, es una localidad de Provenza donde se encuentra la Fundación Maeght para la que Hans Spinner trabajaba en colaboración con artistas.

Descubriendo las cosas sobre al marcha en los años que trabajó con el barro, Chillida comenzó con piezas muy cerradas a las que poco a poco fue abriendo huecos y a pintar con óxidos. Spinner nos cuenta como lo mejor de trabajar con el barro es que *"puedes controlar el proceso hasta cierto punto pero, la hora de la verdad llega cuando abres el horno y ves el resultado, porque de vez en cuando el fuego hace lo que quiere."* (Spinner, 2003)⁸²⁵ y ese era el momento cuando *"abrías el horno... transportábamos las piezas todavía calientes"* (Chillida, 2003)⁸²⁶. Son obras de estructuras simples pero llenas de lirismo, donde el artista parece reflexionar sobre la pequeña escala y el vacío, en unas creaciones abiertas hacia dentro, para que el espectador pueda adentrarse en lo más profundo de su ser.

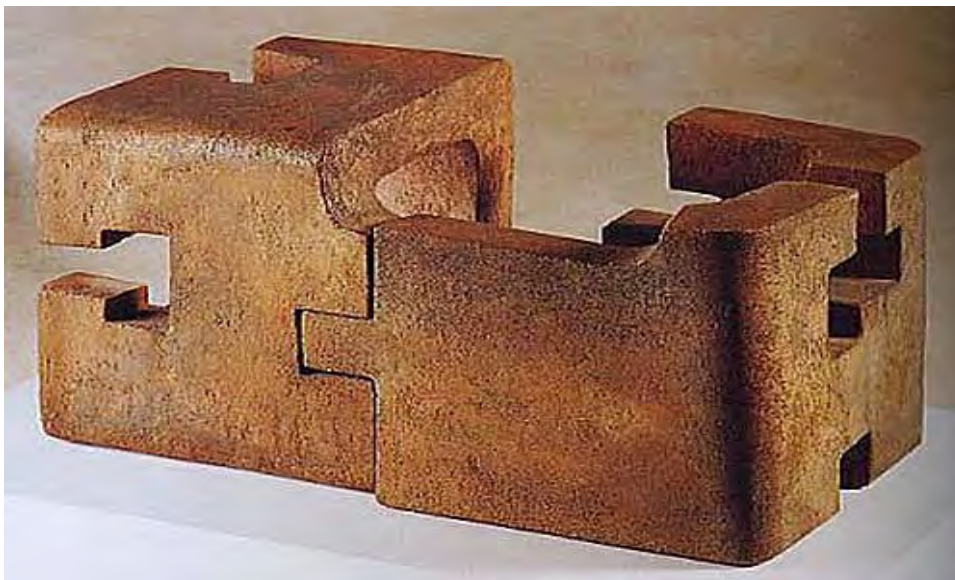


Ilustración 435. La casa del poeta I. Eduardo Chillida, 1980. Museo Chillida-Leku. Hernani.

⁸²⁵ Spinner, H. (2003): op.cit., nota 77, p. 59. Hans Spinner, Pili y Eduardo Chillida.

⁸²⁶ Chillida, E. (2003): Ibíd.

La consecuencia de su trabajo con este producto natural son unas piezas de aristas redondeadas, en las que el artista aplica cortes e incisiones con un cuchillo o con un pincel de formas laberínticas y geométricas. Estas piezas resultan dentro de su pequeña escala, de una gran monumentalidad. Esto nos demuestra que la monumentalidad no depende del tamaño sino de la energía que desprenda la propia pieza, la armonía de sus proporciones y su estructura formal. En las Lurras es donde mejor queda ejemplificado el trabajo directo del escultor sobre la materia y sobre los efectos que produce su textura, una textura que nos lleva a querer tocarlas, porque **la sensación táctil “tiene mucho que ver con las medidas que poseemos”** (Chillida, 2003)⁸²⁷. **Tocar la escultura es sentir “una tensión enorme, me pareció que ponía la mano encima del firmamento”** (Chillida, 2003)⁸²⁸.

La sensación de monumentalidad de estas obras nos lleva a acercarnos hasta ellas y tocarlas. Y al palparlas, nos damos cuenta que la medida se ha convertido en un encuentro físico y espiritual a la vez. Esto, nos lleva hasta la escultura monumental de Chillida, con la que logra situar al espectador en un lugar concreto con respecto a lo demás, pero también en **un lugar abstracto dentro de sí mismo. “A todo esto se ha de añadir que la mayoría de sus esculturas al aire libre se pueden tocar, palpar... sentirlas en toda su intensidad. Nace así una unión entre objeto y sujeto del todo posible en obras de otro formato expuestas en los museos y centros de arte”** (Llodrá, 2006)⁸²⁹ y, esto es significativo, ya que una gran parte de la producción artística de Chillida está compuesta por obras monumentales destinadas a espacios abiertos. En realidad, sus

⁸²⁷ Chillida, E. (2003): op.cit., nota 77, p. 59. **Cosme de Barañano y Eduardo Chillida.**

⁸²⁸ Chillida, E. (2003): Ibid.

⁸²⁹ Llodrá, J. M. (2006): op.cit., nota 819, p. 93.

obras más conocidas no se hallan tras las vitrinas de un museo, sino a cielo abierto, en plena libertad con el entorno y con las mira, como pasa con el *Peine del viento* o *Elogio del horizonte*.



Ilustración 436. Elogio del horizonte. Eduardo Chillida, 1990. Gijón.

El propio autor nos comenta como, en cierto modo, ha preferido la obra pública, ya que “*es una de las cosas que me apasionan de la escultura, la obra pertenece a todos. [...] La relación de la obra con el hombre a través de la escala, por ejemplo, interviene en la obra pública mucho más que en el esto. Tienes que tener en cuenta un entorno, situarte en el nivel urbano o geológico de la zona, y en el nivel mítico de los lugares concretos. [...] Hay que buscar un lugar y luego crear un espacio para esa obra. Poner en relación los elementos. Es*

decir, ayudar a poner al hombre en relación con< la medida de>. Ayudarle a pasar de su medida, que es mucho menor, a otra, la de la escultura. Y de esa otra, la del espacio, la del cielo, la del universo... Ayudarle a poder volar. Se trata de ir alcanzando límites para poder irse. En el Elogio del Horizonte, por ejemplo, he buscado la que me ha parecido justa para ayudar al hombre a pasar de lo pequeño que es a la grandeza del horizonte. [...] La obra, lo que pretende, es ayudar, ser un peldaño, una ayuda para pasar de la mínima dimensión que tenemos a la enorme dimensión del cosmos y de su definición frente a la curvatura de la tierra, que es el horizonte." (Chillida, 2006)⁸³⁰

El propio artista ha comentado en varias ocasiones, como la monumentalidad es la capacidad que tiene algo para crecer con orden. Es decir, *"cuando yo hago una obra, sé que puede tener la escala que quiera que va a funcionar. No depende del tamaño. Tiene ya la potencia para poder crecer."* (Chillida, 2006)⁸³¹, lo que nos muestra que para Eduardo Chillida, la dimensión de una obra está más cerca de la poesía que de la escala monumental en cuanto a medida. Para el artista, la monumentalidad de las piezas no depende del tamaño, sino del límite de posibilidad de hacer las cosas. Y, en este sentido, encontramos su proyecto *Tindaya*, donde además de aunar monumentalidad con el lugar, encontramos de un modo muy particular su visión del vacío. Eduardo Chillida lo describe como *"un espacio que será horadado en el interior de una montaña"* (Chillida, 2003)⁸³². Pero de un modo muy especial, totalmente espiritual.

⁸³⁰ Chillida, E. (2006): op.cit., nota 77, p. 59

⁸³¹ Chillida, E. (2006): ibid.

⁸³² Chillida, E. (2006): op.cit., nota 77, p.98.

Pensando en los canteros que sacan la piedra de una montaña, se le vino a la cabeza la idea de que, en realidad, *"esa gente no se plantea que cuando están sacando la piedra están metiendo el espacio en la montaña. [...] Ellos se quedarían con la piedra y yo con el espacio. Ese fue el principio de Tindaya, así de sencillo"* (Chillida, 2006)⁸³³.

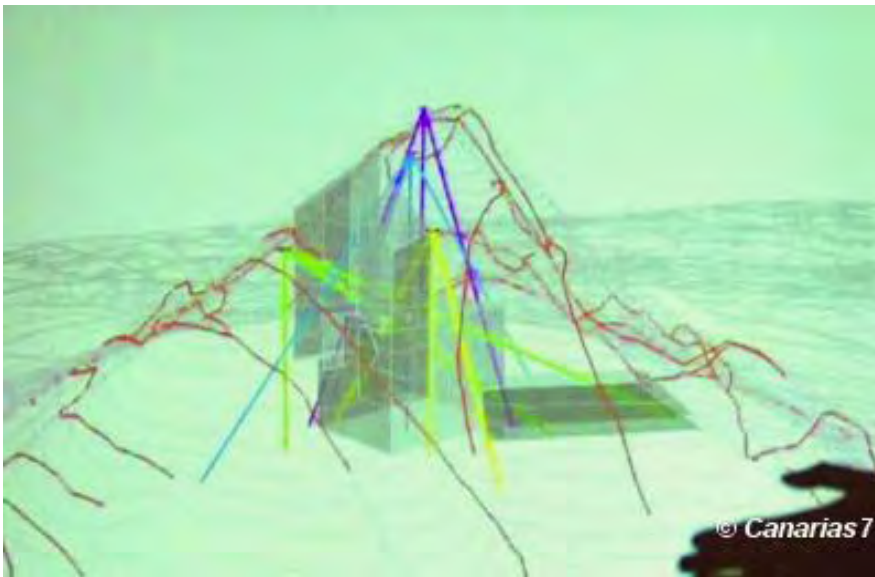


Ilustración 437. Proyecto Tindaya. Fuerte Ventura.

Sin embargo, ante la imposibilidad de llevarlo a cabo debido a las críticas y negación de los ecologistas, Chillida lo dejó en proyecto. Un proyecto no entendido, porque éstos pudieron llegar a *"pensar que lo que vamos a hacer es la montaña partida de la maqueta [...] Y entonces, te explicas que les parezca un disparate. Pues es que no han entendido que esto es para ver cómo hubiera sido por dentro"* (Chillida, 2003)⁸³⁴. En realidad, el espíritu del proyecto Tindaya lo que

⁸³³ Chillida, E. (2006): op.cit., nota 77, p. 59 p. 79. *Alberto Portera y Eduardo Chillida*.

⁸³⁴ Chillida, E. (2006): ibid..

representa es *"poner en orden esas dos cosas (espacio y materia), sí. Y dedicárselo a los hombres de todos los pueblos y países y de todos los colores y razas. Y eso es lo que me ha movido a hacer esa obra que los ecologistas quieren parar. Y si pueden lo harán."* (Chillida, 2003)⁸³⁵. Y lo han hecho.

Materia y vacío, dos conceptos fundamentales en la obra de Eduardo Chillida con los que dialoga constantemente y que utiliza con todas sus dimensiones, porque el material real de este escultor es ese vacío que se enreda con el peso. Con Tindaya Chillida dejó claro que lo que deseaba era meter ese espacio cuando sacaran la piedra, de modo que *"el resultado será que la obra hecha por ellos (canteros) y por mis ideas será una obra común para todos los hombres. Una obra pública dentro de la montaña"* (Chillida, 2003)⁸³⁶. Pero sobretodo, una escultura en relación directa con el vacío.

Chillida siempre ha visto la escultura como una parte del vacío y una parte del tiempo que además, está en función de su propio peso. Todas son piezas pesadas buscando de un modo u otro, rebelarse contra Newton. Utiliza el peso para estremecer el propio peso, de manera que la pieza resultante sea desproporcionadamente poderosa en relación al espacio. *"El vacío que introduzco, siendo mucho menos impactante en volumen que la materia, equilibra el conjunto. [...] Una parte se para abajo, que es la de Newton y en la otra impera lo que va hacia arriba, que es el vacío. [...] No es un peso físico, sino real."* (Chillida, 2003)⁸³⁷.

⁸³⁵ Chillida, E. (2003): op.cit., nota 77, p. 84

⁸³⁶ Chillida, E. (2003): op.cit., nota 77, p. 59

⁸³⁷ Chillida, E. (2003): ibid.



Ilustración 438. Gora-Bera IV. Eduardo Chillida, 1993. Würth Museoa, Kunzelsau, Alemania

Y, en este diálogo con la materia y el peso, hay que contar siempre con el vacío, entrando entonces en juego, un grado considerable de espiritualidad porque Chillida, no concibe el vacío como se puede entender habitualmente, sino como algo delimitado, es decir, en realidad es **"como si la materia y el vacío fueran ambos materiales con velocidades diferentes. La materia, un espacio lento y el espacio, una materia rápida."** (Chillida, 2003)⁸³⁸. Todo está conectado; materia, peso, vacío; es su manera de trabajar. Todo ello interrelacionado pero a la vez cuestionando la diferencia entre lo lleno y lo vacío.

El propio autor explica el proceso de su trabajo como una forma de dialogar con ambos conceptos, de modo que se

⁸³⁸ Chillida, E. (2003): op.cit., nota 77, p. 59

pueda pensar *"que el diálogo entre lo lleno y lo vacío es un diálogo entre dos cosas, la materia y el vacío, muy similares y que lo único que las diferencia es la velocidad."* (Chillida, 2003)⁸³⁹. Por ello, el "vacío Chillida" es un vacío de acción. Sus vacíos, sus espacios, deciden que algo realmente tenga **calidad, lo que él denomina "nota apropiada"** (Chillida, 2003)⁸⁴⁰ y que depende más del vacío de lo que se pueda creer es decir, del aspecto intangible, porque no son obras que busquen representar, sino que se abren al espacio tanto dentro de la propia obra conformada por huecos, como fuera, generando desapego.

En definitiva, hablamos de un escultor que ha abierto el horizonte para encontrar el vacío. Un vacío como escultura en un desafío por esculpir el aire. Avanzando hacia un sitio desconocido; aventurándose a descubrir y, en esta misma medida, ser también el punto de partida, de la percepción. Y, en este aspecto, Chillida es *"un gran navegante del aire. Has descubierto territorios y espacios donde además se produce eso que nosotros concretamente podemos llamar escultura"* (Suárez, 2003)⁸⁴¹

13.1.3 El hueco como ausencia.

"Me atrevería a afirmar que el Partenón impacta mucho más ahora que cuando fue construido. Los espacios y las aperturas se notan mucho más que antes, y el hecho de que

⁸³⁹ Chillida, E. (2003): *ibid.*

⁸⁴⁰ Chillida, E. (2003): *op.cit.*, *op.cit.*, nota 77, p. 34. **Gonzalo Suárez y Eduardo Chillida.**

⁸⁴¹ Chillida, E. (2003): *Ibid.*

no sea una masa compacta y que deje pasar la luz lo convierte en una pieza escultórica y no, como antes, en un edificio con cuatro fachadas externas. Ahora es absolutamente espacial" (Moore citado en Boardman, 1997)⁸⁴². Así nos habla Henry Moore de su concepto del vacío, y así lo hace también a través de sus obras. La forma del vacío se abre en este escultor de una modo muy certero por el profundo amor que siente por las formas y como se presentan en la naturaleza, en el cuerpo humano, en la tierra y en las materias con las que trabaja.

Pese a no ser escritor, Moore a menudo manifiesta su opinión con una expresión natural de escribir para sí mismo, como hizo con sus primeros cuadernos, en los que afirma su preocupación por *"combinar la forma escultórica (el PODER) con la sensibilidad humana y el significado, es decir: en intentar conservar el poder primitivo confiriéndole un contenido humanista. La importancia no estriba en la contraposición de la escultura de piedra frente al modelado, del bronce frente a la construcción en yeso, la soldadura, etc., sino en encontrar la esencia común de todas las clases de escultura"* (Moore, 1958)⁸⁴³ y por ello, la escultura de moore tiene una vitalidad que se descubre gracias a sus huecos que nos muestran toda la energía de su interior.

Una energía que lucha por salir obligando a la forma a empujar desde dentro y crear unas piezas abiertas, relacionadas y combinadas con varias formas de diversos tamaños, secciones y direcciones de un todo. En Moore, la masa ya no es un elemento significativo, sino que ahora lo es el vacío que convierten los ritmos estáticos en ritmos vitales,

⁸⁴² Boardman, J. (1997): op.cit., nota 287, p. 198.

⁸⁴³ Moore, H. (1958): *Heads, figures and ideas*. Londres, Rainbird, P. 213.

propulsores y ondulantes. Sus formas nos llevan a recorrer las esculturas que nos muestran un recorrido con momentos que van desde la delgadez del filo de un cuchillo, hasta el volumen de una gran presencia física, lo que confiere a las obras una grandiosidad que configura su presencia física.



Ilustración 439. Oval with points. Henry Moore, 1968-70. Fundación Henry Moore, Inglaterra.

En las esculturas de Henry Moore no existe un rechazo a la masa porque el vacío que le impone a las obras hace que éstas se expandan sobre el suelo, floten en el aire al ser

colgadas y ocupen posiciones ambiguas, invadiendo indiscriminadamente un espacio. La escultura deja de ser algo pesado, sólido y macizo capaz de sobrevivir al paso del tiempo aunque haya perdido su cualidad de masa. A pesar, que algunas de sus obras son bloques compactos que nos recuerdan un Egipto milenario, posee creaciones que nos descubren formas llenas de vacío.

Moore no mira el modelo sino la materia. Pero no la rompe en pedazos, nos ofrece lo que la propia materia quiere enseñarnos. Sus creaciones sugieren, insinúan, esbozan, proponen, indican diferentes apariencias pero nunca confirman. Son figuras que suponen una continuación de los juegos de planos cóncavos y convexos convertidos en espacios llenos y vacíos, no contrapuestos sino ligados entre sí en el seno de una estructura unitaria. Son formas que nos hablan del paisaje como espacio principal de la obra. Una naturaleza que tanto ha significado para su obra, por ser una fuente de energía donde todas sus formas naturales son el principio de un interés inagotable.

Cada una de ellas, su propio vacío, es una demostración interminable de formas y perfiles, que junto con el espacio se han convertido en una misma cosa, **"no se puede comprender el espacio sin comprender la forma"** (Moore, 1981)⁸⁴⁴ razona el propio autor, porque para comprender la completa tridimensionalidad de la forma hay que saber concebir su vacío a través de los huecos. Las esculturas de Moore se hacen comprensibles a nuestro entendimiento cuando aprendemos a definir sus vacíos y sus masas, mientras que sus huecos no debilitan la escultura. Un agujero en la piedra puede ser tan

⁸⁴⁴ Moore, H. (1981): *Henry Moore. Escultura*. Polígrafa, P. 217.

enérgico como el arco en un muro y crear un efecto caverna como los espacios primitivos, pero más abiertos al infinito.

Son estos huecos realizados como revelaciones que nos conectan con la otra parte, con la que no se ve, creando un significado tan imponente como su contrario. Trabajar con el vacío es un intento para comprender la forma y el contorno porque ***"hay algo que no se puede aprender en un día, la escultura es un descubrimiento inacabable"*** (Moore, 1981)⁸⁴⁵ y este universo formal es lo que ha forjado un escultor empeñado desde el principio, en investigar obsesivamente sobre la fusión de la masa con el vacío, la monumentalidad, la forma, la luz, el paisaje, el cuerpo... en definitiva, su obra.

Toda la obra de Henry Moore gira, sobre todo, en torno a la forma, pero con una perspectiva diferente a otros artistas contemporáneos, ya que él no busca construir en base a lo racional, sino emular las fuerzas de la naturaleza y adoptar las formas que le proporcionasen las fuerzas erosivas de la propia naturaleza. El propio Moore afirma que ***"he descubierto leyes formales y rítmicas al estudiar formas naturales como guijarros, rocas, huesos, árboles y plantas"*** (Moore citado en Schneckenburger, 2005)⁸⁴⁶ y, de esta manera su obra se llena de analogías del crecimiento traducidas en inspiraciones de la roca, de la montaña o de los troncos a las que imprime un tono dramático. Este interés por las formas sensuales, delicadas y emotivas de la naturaleza, es descrito por el escultor en una entrevista realizada en 1964 donde analiza como el escultor es una persona que siempre está interesada en la forma de las cosas, ***"un escultor es alguien a quien***

⁸⁴⁵ Moore, H. (1981): *ibid.*

⁸⁴⁶ Moore, H. (2005): *op.cit.*, nota 11, p. 17.

obsesiona la forma y la figura de las cosas, de todas y cada una de las cosas: desde el crecimiento de una flor hasta la forma tensa y rígida, mas delicada, de un hueso, o la carnalidad fuerte y sólida del tronco de un haya. Todas esas cosas sirven de lección al escultor tanto como una muchacha bella, como una figura femenina joven, etc. Todas ellas forman parte de la experiencia de la forma y, por lo tanto, en mi opinión, todo, cada una de las figuras, cada ápice de forma natural, cada animal, persona, guijarro o concha, o, en suma, todo lo que pueda imaginar son cosas que pueden ayudar a crear una escultura” (Moore en Warren, 1964)⁸⁴⁷



Ilustración 440. Single Standing Figure. Henry Moore, 1981. Fundación Henry Moore, Inglaterra.

⁸⁴⁷ Warren, F. (1964): Entrevista en *Five British sculptors*. Nueva York, Work and Talk Grossman, p. 48.

Gran coleccionista de todo aquello que encuentra cuya forma le interese, lo guarda en su estudio para que si, un día o una noche entra en él, al cabo de un poco adquiera entre sus manos una nueva idea. Una nueva forma que tenga la fuerza, el poderío y la vitalidad interior suficiente para transmitir la sensación de que esa forma está ejerciendo *"presión desde dentro en un afán por expulsar su fuerza interior, en lugar de ser algo a lo que simplemente se ha dado una forma exterior, nada más. Es como tener algo que intenta darse una forma propia desde el interior."* (Moore, 1964)⁸⁴⁸

Y, de ahí, su interés por los huesos como formas duras que empujan desde el interior a la carne, *"si se aprieta un nudillo, o el puño, se notan los huesos y cómo los nudillos aprietan, creando una fuerza que uno no siente con la mano abierta y relajada. Por ello, la rodilla, el hombro, el cráneo, la frente, las partes en las que uno nota la presión que el hueso ejerce hacia el exterior, son los puntos clave. En medio de estos puntos clave uno puede encontrar una parte flácida, floja, como también ocurre con los pliegues de la pañería y las formas huecas. Esto me lleva a pensar que prefiero las formas duras a las blandas. Para mi, la escultura debería poseer dureza y, precisamente porque creo que la escultura debería una dureza intrínseca, considero que tallar es mejor que modelar. Pese a que hago bronce, primero tallo el original, que luego se convierte en bronce a partir de un vaciado en escayola a partir de una mezcla blanda, cuando esa mezcla se endurece, yo la limo, la pico y le otorgo su forma final en tanto que escayola rígida, no cuando aún es material blando."* (Moore, 1964)⁸⁴⁹

⁸⁴⁸ Warren, F. (1964): op.cit., nota 847., p. 75

⁸⁴⁹ Warren, F. (1964): op.cit., nota 847, p. 92.



Ilustración 441. Henry Moore trabajando en el modelo de escayola de Mujer sentada, 1958-59.

Su preocupación por las formas duras y el interés por la mantener la materia con todo su ser, le le hizo pensar en *"la talla directa en piedra, en ser honesto con el material y no intentar que la piedra pareciera carne o que la madera se comportara como el metal. Éste es el principio que tomé de escultores como Brancusi o Modigliani. Al principio moldear el material a mi voluntad me planteaba dudas, pero luego me di cuenta de que no hacerlo implicaba una limitación de la escultura, redundaba que las formas quedaran enterradas unas dentro de otras y obligaba a que las cabezas carecieran de cuello. Así, en algunos de mis primeros trabajos puede apreciarse que no hay cuello simplemente porque tenía miedo de debilitar la piedra. Mi respeto exagerado por el material me estaba conduciendo a mermar el poder de la forma"* (Moore en Donald, 1960)⁸⁵⁰

No obstante, lejos de degradar ese poder, Moore consiguió llevarlo a la magnificencia del cuerpo humano, en especial el femenino. Una forma viva que domina gran parte de su obra y que resulta de tal importancia para él que solía halar de la creación de la maqueta en la que la obra cobra vida y, si aquello no ocurría, abandonaba la idea. *"En mi opinión, un estudio largo e intenso de la figura humana ofrece los cimientos necesarios al escultor. La figura humana es la forma y la construcción más compleja y sutil, la más difícil de captar, y eso la convierte en la forma que más estudio y comprensión exige. Una habilidad moderada para dibujar permite reflejar con decencia un paisaje o un árbol, pero incluso la mirada lega*

⁸⁵⁰ Donald, H. (1960): An Interviews with Henry Moore. En *Horizon*, vol. 3, nº 2. Nueva York, p 156.

es más crítica con la figura humana, porque es nuestra propia forma.” (Moore, 1951)⁸⁵¹



Ilustración 442. Reclining Woman: Elbow. Henry Moore, 1981. Fundación Henry Moore, Inglaterra.

Y, en este esfuerzo por elevar las formas de sus obras le condujeron a realizar una escultura monumental aunque no necesariamente necesitaba hacer una escultura de gran escala para conseguir la grandiosidad como obra. Precisamente, es la reducción de la una forma a su esencia lo que le otorga esa monumentalidad. Una virtud que la naturaleza alcanza por sí sola en un hueso, en una concha o en un canto rodado, pero que también lo hace, con una montaña o un paisaje, Moore

⁸⁵¹ Moore, H. (1951): En *Sculptures and drawings by Henry Moore*. Londres, The Tate Gallery, p. 59.

señalaba que *"existe una diferencia entre la escala y el tamaño. Una escultura pequeña de apenas 75 cm o un metro puede presentar una escala monumental, si se la fotografía contra una pared vacía, de tal modo que no exista otra referencia más que ella misma; fotografiado contra el cielo o recortado a una distancia infinita, un objeto pequeño de apenas un metro puede parecer, si posee una escala monumental, de cualquier tamaño. Personalmente, opino que ésta es una cualidad inherente a todos los maestros escultores, una cualidad, que para mí, poseen todos los pintores, desde Rubens hasta Masaccio y Miguel Ángel. Todos los grandes pintores, artistas y escultores poseen un sentido de la monumentalidad. Quizá ello se deba a que no permiten que el detalle adquiera importancia por sí mismo; es decir: siempre sitúan la grandeza en una relación correcta y el detalle queda supeditado a ella."* (Moore, 1964)⁸⁵²

Lo que Moore intenta explicar es que la monumentalidad no tiene por qué emanar de las dimensiones físicas reales. *"Cuando la obra es inherentemente monumental, puede ampliarse o reducirse al tamaño que se desee, y seguirá siendo correcta... al ampliar o reducir una cosa, uno intenta que esa alteración sea fiel a la visión mental que se tenía de la obra. Pero no sé explicar exactamente qué otorga a algo una escala monumental. Supongo que es una visión innata, algo mental, en lugar de físico. La monumentalidad está en la menta, no en el material"* (Moore, 1964)⁸⁵³. Para completar esta idea, es necesario añadir que el escultor, por instinto, nunca olvida la relevancia de las cosas independientemente del grado de detalle que aplique, por ejemplo las obras de Miguel Ángel, poseen un grado de detalle supremo y eso no quita la

⁸⁵² Warren, F.: (1964): op.cit., nota 847, p. 92.

⁸⁵³ Warren, F.: (1964): Ibíd.

gran monumentalidad de sus obras. *"En mi opinión, ello se debe a que Miguel Ángel, mientras creaba las partes individuales, jamás olvidó el diseño total de la obra que estaba esculpiendo"* (Moore, 1964)⁸⁵⁴



Ilustración 443. Large Interior Form. Henry Moore, 1953-54. Fundación Henry Moore, Inglaterra.

Por lo tanto, que la simplicidad otorga monumentalidad a la obra, no es algo totalmente irrefutable, sino el hecho del deseo de querer preservar la esencia de esa simplicidad, y por ello, el propio artista aseguraba que existía una dimensión

⁸⁵⁴ Warren, F.: (1964): op.cit., nota 847, p. 137.

física para cada idea que está íntimamente relacionada con la visión, *"una talla puede medir varias veces el tamaño real y, no obstante, transmitir la sensación de ser pequeña y nimia, y a la inversa: una talla de poca altura puede transmitir la sensación de tener unas dimensiones inmensas y una grandeza monumental, porque la visión que esconde tras ella es enorme.* (Moore, 1937)⁸⁵⁵.



Ilustración 444. Henry Moore en su taller

⁸⁵⁵ Moore, H. (1937): The sculptor speaks. *The Listener*, vol. 18, n° 449. Londres, p. 167.

La experiencia de Henry Moore con la monumentalidad lleva consigo inherente la evocación de sus principales influencias escultóricas: la luz, el paisaje, el arte primitivo y el cuerpo, y todo ello siempre envuelto en el silencio del vacío de sus huecos. Moore, al igual que Chillida trabaja con la luz de su tierra, por la siente adoración. Normalmente trabaja con luces nortañas que reflejan las sutilezas de su obra, y destacan el contraste entre la superficie y las oquedades, realzando las curvas suaves más exageradas que tienen sus piezas. El propio artista, compara la luz inglesa con la griega tan presente siempre que se toca este tema, manifestando que *"tal y como dice todo el mundo, la luz griega es algo imposible de concebir a menos que uno la experimente por sí mismo. En Inglaterra, el objeto parece absorber la mitad de la luz. En cambio, en Grecia, el objeto parece despedir luz, como si estuviera iluminado por dentro. No obstante, creo que a veces se concede demasiada importancia al elemento de la luz. La luz del norte puede ser tan bella como la luz griega, y un día lluvioso de Inglaterra puede resultar tan revelador como esa maravillosa luz traslúcida del Mediterráneo"* (Moore citado en Rusell, John y Vera, 1961)⁸⁵⁶. Y la luz inglesa se aprecia mejor en las obras de Moore cuando trabaja con y para el paisaje.

Ese paisaje escarpado que eligió para pasar gran parte de su vida y donde las obras expuestas muestran todo su esplendor. *"La escultura que más me conmueve tiene sangre y se aguanta por sí misma, es completa en todo su contorno, es decir: las formas que la integran se perciben por completo y funcionan como masas opuestas, en lugar de quedar meramente indicadas por un corte superficial en un relieve; no es una escultura simétrica, es estática, fuerte y vital, y emana*

⁸⁵⁶ Rusell, John y Vera (1961): Conversations with Henry Moore. *The Sunday Times*, p. 17-18. 17 de diciembre. Londres, p. 88.

energía y una potencia similares a las de las grandes montañas. Tiene vida propia, una vida independiente del objeto al que representa.” (Moore, 1930)⁸⁵⁷



Ilustración 445. Rey y Reina. Henry Moore, 1952-53. Glenkilm, Dumfries. Escocia.

⁸⁵⁷ Moore, H: (1930): Contemporary English Sculptors. En *Architectural Association Journal*, vol. 45, nº 519. Londres, p. 145.

El paisaje le otorga a la obra de Henry Moore la posibilidad de ver las formas y siluetas recortadas contra el cielo y, en concreto, contra un cielo dominado por la tensión de la lluvia en Reino Unido y su naturaleza. Una naturaleza que ofrece restos prehistóricos, rocas recortadas en vertical, acantilados profundos y una vivencia intensa por el hecho de *"haber pasado mi juventud en Yorkshire, de haber contemplado los páramos de Yorkshire y, ahora que lo recuerdo, de haber visto un inmenso afloramiento natural de piedras en un lugar cercano a Leeds que, siendo joven, me causó una tremenda impresión, pues aquella piedra despedía fuerza, una fuerza similar a la de Stonehenge. También me maravillaron los escoriales de las poblaciones mineras de Yorkshire, unos escoriales que de niño me parecían montañas. Tenían una escala similar a la de las pirámides; tenían esa claridad triangular y agreste que invitaba a pensar que uno se hallaba en los Alpes. Quizá sean estas impresiones que uno tiene de joven las que cuentan"* (Moore, 1964)⁸⁵⁸

Y, por lo tanto, las que se guardan para posteriormente mostrarlas en las obras. Todo ese paisaje inglés henchido de arte prehistórico que Moore mamó desde pequeño, está reflejado en muchas de sus esculturas. Las ruinas invadidas por la naturaleza, como ocurre con tantas de las abadías de Yorkshire, tienen para Henry Moore más de esculturas que de arquitecturas. Esta admiración por la devastación natural de las cosas junto con el arte primitivo, han sido fuente de inspiración perpetua en Moore, que en 1941 escribía: *"El arte primitivo constituye una mina de información para el historiador y para el antropólogo, pero, para entenderlo y apreciarlo, es más importante observarlo que investigar la*

⁸⁵⁸ Warren, F. (1964): op.cit., nota 847, p. 92.

historia de los pueblos primitivos, de sus religiones y costumbres sociales. Algunos de estos conocimientos pueden resultarnos útiles y ayudarnos a contemplarlo con mayor sensibilidad, y los bocados de información que ofrecen las etiquetas adheridas a las tallas en el museo, permiten que la mente del visitante descanse momentáneamente de la concentración que implica la mirada atenta. Sin embargo, lo único realmente necesario es responder a las tallas en sí mismas, a su vida propia e incesante, independiente de cuándo y cómo se crearon, y tan plenas de significado en la actualidad para quienes intentan aprehenderlo y tienen la sensibilidad para recibirlo como lo estaban el día en el que se concluyeron” (Moore, 1941)⁸⁵⁹



Ilustración 446. Guerrero con escudo. Henry Moore, 1953-54. Birmingham Museum and Art Gallery

⁸⁵⁹ Moore, H. (1941): Primitive Art. En *The Listener*, vol. 25, nº 641. Londres, p. 23.

Esta preocupación por lo primitivo se muestra mucho en sus primeras obras, y con ellas comienza su búsqueda, a partir de bloques cerrados, del vacío. Él mismo nos explica como apreciaba el arte primitivo porque *“el escultor había tenido la osadía de crear formas tridimensionales a paretir de un bloque sólido y aquello me infundió el valor de hacer lo mismo en mi escultura. Me parecía muy sorprendente que los artistas primitivos se hubieran atrevido a hacer los cuellos tan largos como deseaban. Algunas de sus tallas son tan delgadas de lado que con frecuencia están rotas. Su visión no había estado restringida por el material y, sin duda, algunas de las pequeñas figuras del Cicládico constituyen ejemplos destacables de unos pioneros de la escultura a quienes preocupaba tanto materializar sus ideas que se tomaban mayores libertades con el material del que yo creía posible”* (Moore citado en Donald, 1960)⁸⁶⁰

A pesar de su amor por el arte primitivo, en última instancia es la forma viva la que domina en su totalidad la obra de Henry Moore. Una obra que recurre al vacío en todas las ocasiones, por medio de círculos envolventes. El trabajo de este escultor inglés que trabaja con el hueco para conseguir realizar una escultura aérea, independientemente de si el material es la piedra o madera, como hacían los primitivos. En su obra, el material lo único que hace es rodear el hueco, que en realidad es la forma principal de la pieza. De este modo se trabaja la figura como si fuera una arquitectura y adquiere un aspecto monumental, aunque sea de proporciones reducidas. Las formas del cuerpo se diluyen, se funden en un aspecto continuo, que da un carácter cerrado a la figura, alrededor del

⁸⁶⁰ Donald, H. (1960): op.cit., nota 843, p. 727.

hueco, o los huecos, que son el verdadero objeto de la composición.

Por ello, se condujo a describir a Henry Moore como un escultor abstracto, cuando en realidad es todo lo contrario, él mismo lo expresó explicando que *"la mayoría de mis obras parten de una idea orgánica. Pienso en ellas dotándolas de cabeza, cuerpo, extremidades y, a medida que el bloque de piedra o madera que tallo evoluciona a partir de los primeros estadios de borrador, empieza a adquirir una personalidad y un carácter humanos definidos"* (Moore, 1970)⁸⁶¹



Ilustración 447. Tres figuras de pie. Henry Moore, 1953. Museo al aire libre, Hakone, Japón.

⁸⁶¹ Moore, H. (1970): *Henry Moore: drawings, gouaches, watercolours*. Basilea, Galerie Bayeler, p. 54.

En definitiva, lo más innegable de Henry Moore y de su obra, es que es el escultor del espacio, de lo hueco y lo lleno, de lo cóncavo y lo convexo. Cuando se observa su obra, podemos imaginar una gigantesca esfera primigenia, que se rompe, se deshace, se estira, y dentro, como si se tratara de una de sus Maternidades, nace la forma, se crea la figura. Un escultor de los pies a la cabeza que, cuya mejor definición nace de él: *"algunos se hacen escultores porque les gusta usar las manos, o porque les gustan ciertos materiales, sean la madera o la piedra, la arcilla o el metal, y disfrutan trabajándolas. En otras palabras, les gusta la artesanía de la escultura. Yo soy uno de ellos. Pero, más allá de todo esto, uno es escultor porque posee una sensibilidad especial para las formas y las figuras, para su presencia física y sólida. Considero que como mejor me expreso y como mejor manifiesto algunos de mis sentimientos y ambiciones más interiores es manipulando materiales sólidos: madera, piedra y metal. Los problemas surgen durante la manipulación de dichos materiales, problemas de masa y volumen, de luz en relación con la forma y de volumen en relación con el espacio, el problema es aprender d continuo y captar y entender la forma de una manera más completa en su realidad espacial plena, todos ellos son problemas que me interesan en tanto que artista y que me siento capaz de resolver tallando, construyendo y soldando materiales tridimensionales sólidos"* (Moore citado en Hedgecoe, 2005)⁸⁶².

Indudablemente, creó obras a modo de formas interiores y exteriores, como técnica que dio como fruto nuevas formas, incluidas las figuras de dos piezas, donde el aire y el vacío llena los volúmenes de los cuerpos, imprimiéndoles un carácter

⁸⁶² Hedgecoe, J. (2005): *Henry Moore. Una visión monumental*. Madrid, Taschen, p. 93.

totalmente espacial. Aunque las obras de Moore no solamente son espacios tridimensionales, son además una configuración visiva, sonora, emotiva. La dimensión es un dato existencial, visual y táctil que hacen de la escultura un lugar que es un pacto entre el cuerpo humano y la tierra.

Su estilo se basa en la simplicidad, en la eliminación de los excedentes retóricos de la imagen, para destacar la modulación de los huecos. La orquestación de lo no dicho, del vacío que es su material real, con el que construye lugares cargados de encuentros, que nos acogen y nos atrapan. Sus obras, ni gritan, ni se imponen y hacen que el vacío se convierta en elementos de una composición que llena el espacio y un tiempo. Es una escultura que reflexiona sobre el concepto del límite: el límite como creador de un vacío plástico cuya existencia no es cartesiana, sino indescriptible. Habla de espacios humanos, de ruinas, de madres... cobijos que encuentran, mantienen y proyectan su idea de abrir horizontes al arte, que Moore ha convertido en iconografía.

Su escultura tiene el poder para hacernos pensar en la creación del volumen a través de los huecos y acaba siendo topográfica, como un lugar de encuentros de arqueologías dirigidas a la memoria que obliga al espectador a introducirse en su mundo de vacíos, de silencios que ensancha nuestros horizontes y es toda naturaleza. Una naturaleza que se convierte en museo de escultura de enorme intensidad donde árboles y yerba, cielo y lluvia hacen de soporte y de escenografía, donde sus obras instaladas han crecido elementalmente de la naturaleza y el pensamiento del artista. Es en definitiva, formas con interiores huecos que nos ofrecen recogimiento para ver y pensar el paisaje desde dentro.

13.2 El vacío encontrado.

Desde los años setenta, los artistas trabajaron con espacios vacíos que transformaban mediante la luz, las huellas, la ocultación o la presencia, en el espacio abierto de la naturaleza o en el cerrado de una sala de arte, consiguiendo que el vacío adquiriera una nueva identidad y una capacidad estética. El espectador se encuentra, de este modo, fascinado al formar parte de las esculturas porque se eliminó la distancia entre público y obra. Con algunas de ellas se pierde la percepción y aparece el instinto, como muy bien los expresa Eduardo Subirats cuando comenta como el espectador ante estas obras, *"no ve nada, no siente nada, no comprende nada. En su desorientación absoluta, titubea como un ciego en la infinita noche [...] Nada entiende, no reacciona. Una especie de innominada ataraxia se apodera de todo su ser. Ene este milagrosos instante, la rigidez espiritual y muscular de este espectador ideal recuerda en cierta medida el estado de catatonía"* (Subirats, 2001)⁸⁶³

En estas obras abiertas al paisaje, que luego desaparecen quedando únicamente la ausencia o el recuerdo de una presencia, dieron lugar a silencios y vacíos como fruto del desvanecimiento en cuanto a la importancia de los materiales, para más tarde entender la escultura como un vacío rodeado y contenido en una forma. Mediante el reencuentro de la escultura y el vacío, el artista recupera nuevas reacciones en el espectador que vuelve a entender la obra como tridimensional, hasta que de nuevo, el artista contemporáneo

⁸⁶³ Subirats, E. (2001): *Culturas virtuales*. Madrid, Biblioteca Nueva, p. 58.

empujado por el desorden de la sociedad, el ruido, los objetos, conmemora el vacío a través de los silencios que éste provoca encerrado en habitaciones para la nada. Siendo así como se recupera el compromiso con el espectador a medida que transforma el espacio escultórico.



Ilustración 448. A Mirror Woman. Kimsooja, 2002. Installation at Peter Blum Gallery, NYC

En esta desmaterialización de las obras de arte, se apuesta por una escultura que desarrolla nuevas capacidades creativas mientras regresa al refugio de las blancas paredes de una sala. Actualmente los artistas, corrigen el obstáculo de ser galerías, llenando estos espacios de vigas, de espejos, de habitaciones o de vacíos absolutos. Ahora son espacios cargados de psicología, de modelos de comportamiento

específicos, de recuerdos, de alusiones a la vida. *“Lugares interesantes que profundizan en el concepto de Smithson de la especificidad espacial, creando una transición del paisaje a la arquitectura. El espacio no deriva ya de la disolución y la fragmentación cristalina del volumen como en la obra de los constructivistas, ni se equilibra con el volumen, como en el minimalismo; no es ideal ni abstracto, sino que funciona de acuerdo a conceptos elementales de nuestro entorno arquitectónico y natural. En definitiva, es lo que Christian Norberg-Schulz ha descrito como un espacio existencial en el que vivimos y nos movemos. A partir de esta base, es posible definir muchas esculturas en relación a categorías como camino y dirección, lugar y centro, campo y era, dentro y fuera, en lugar de utilizar conceptos tan tradicionales como material, masa, volumen, composición y ritmo.”* (Schneckenburger, 2005)⁸⁶⁴

Indudablemente se mantienen las influencias de los años sesenta y setenta. Los artistas siguen estudiando la percepción entre la irritación y la seguridad de lo que se está haciendo. Se diseñan construcciones y espacios escultóricos como espacios de refugio y de perturbación psicofísica. Sus pasillos, túneles, habitaciones, torres, laberintos, pozos, puentes o pilares influyen de tal manera en nuestro entendimiento que llegan a provocar una especie de claustrofobia, unas veces subterránea y otras aérea. Las esculturas invitan al espectador a convertirse en protagonista, ya que los espacios creados ya no afectan pasivamente, sino que absorbe y descubre significados. La conexión entre lugar e intervención se agudiza de nuevo y se retorna a un arte cargado de conceptos que ofrecen una mirada fresca sobre el arte y el punto a que ha

⁸⁶⁴ Schneckenburger, M. (2005): op.cit. nota 11, p. 17.

llegado, intentando reflejar una nueva creación que se debe reflejar o, al menos inspirarla. Como decía Sol LeWitt en 1969, *“no todas las ideas tienen que materializarse”* (Sol LeWitt citado en Lippard, 2004)⁸⁶⁵

13.2.1 Construir, habitar, pensar.

La creación de huecos y vacíos abrió el camino para que la escultura mostrase espacios antes imposibles de percibir. El paso lógico se dio cuando se comenzaron a realizar los lugares escultóricos donde el espectador, ya sea física o mentalmente, se introduce en la escultura y la habita. La obra de Cristina Iglesias nos introduce en este espacio por medio de su *escultura que se enmarca en un lugar intermedio entre “la tradición del objeto autónomo, arduo, radicalmente cerrado, tipificado por Judd, y la tradición equivalente de la forma radicalmente fragmentada reconstituida en la instalación, ejemplificada por Kounellis. Su estatus se distancia tanto de la clausura radical como de la obertura fragmentaria”* (Blazwick, Lingwood y Schlieker, 1990)⁸⁶⁶

Tras vivir en los años ochenta el traslado del objeto de la escultura al ámbito de la instalación, los objetos se convirtieron en herederos de la trayectoria moderna hacia la abstracción y la autonomía, si bien evocan cuerpos, directamente como figura, fragmento o presencia ausente. Son esculturas que aluden a objetos cotidianos por un lado y

⁸⁶⁵ Lippard, L. (2004): *Sis años: la dematerialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal, p. 154.

⁸⁶⁶ Blazwick, I., Lingwood, J., y Schlieker, A. (1990): *Possible Worlds*. Londres, ICA/Serpentine Gallery, p. 175.

espacios interiores por otro, creando un lugar intermedio claramente activado por el espectador.

Se ofrece una zona de experiencia, una puesta en escena, en la que se entra a través del marco físico del propio cuerpo, el marco virtual de nuestro pensamiento. Las piezas realizadas y expuestas, son objetos que desencadenan respuestas físicas y psíquicas que también se experimentan en el mundo real pero de un modo diferente. Son piezas poderosas por su inmediatez, aunque a la vez se encuentran distanciados, ya que crean un reflejo de nuestro mundo real, extrañamente parecido, aunque sutil e inquietantemente distinto. Se crea una distancia mediante el uso de un marco que unas veces es una plataforma a modo de suelo, otras un balcón construido, o una habitación vacía. Todos los espacios que se ofrecen son reales, a los que se puede acceder y explorar sin embargo, efectúan una separación simbólica del mundo real para presentar el avatar de nuestro espacio.

Cristina Iglesias, ha desarrollado un trabajo a través de obras que van desde marquesinas, paredes esculpidas, construcciones de madera, celosías y pantallas de cobre que poseen una gran carga filosófica por parte del carácter de su obra. En su instalación realizada en 1993, la pieza posee una altura de casi dos metros de altura y comprende tres paredes de hormigón de unos diez centímetros de grosor. El juego que mantiene Iglesias, es que las paredes no son lo suficientemente sólidas como para que pertenezcan a un edificio, por lo tanto, actúan como pantalla escultórica, que conectan y soportan marquesinas curvas de alabastro blanco. De este modo, el mutismo bruto y opaco del hormigón contrasta con la traslucidez del alabastro que soporta, creando un espacio de ritmos y líneas verticales y horizontales que caen a modo de cascada. Las delicadas estriaciones de la luz

que se filtran por las vetas de la piedra, evocan formaciones geológicas, que se acentúan por la colocación en zig-zag de los paneles de hormigón. De este modo, Cristina Iglesias nos presenta una especie de habitáculo con diferentes perspectivas que provocan una sensación de profundidad, que atrae al espectador a adentrarse físicamente en la pieza, aunque en realidad los espacios son tan estrechos que no permiten el paso.



Ilustración 449. sin título. Cristina Iglesias, 1993. Instalación en Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

La obra de Iglesias despliega todo un vocabulario de vacíos que son a la vez abiertos e inaccesibles, pero que crea en las esculturas una integridad estructural, una autonomía autosuficiente, que no exige ninguna otra función. Son lugares que forman parte de sugerencias, de sombras, de pasadizos que atraen la mirada y nos invitan a pasar, aunque no podamos hacerlo.

Este uso del lenguaje y la metáfora, crea estancias de sencilla geometría, unas veces cerca de las estructuras orgánicas encontradas en la naturaleza y otras, de la arquitectónica artificial del hombre. Pero introduciendo siempre un vacío con el que juega delicadamente hasta convertir una habitación en una estancia sin puerta. Las paredes desarrolladas en la mayoría de su trabajo, parecen marcos creados que se crecen por adición, que recuerdan ornamentaciones provocadoras que revelan un espacio interior al que no podemos acceder y que cuando lo hacemos, nos aísla del exterior por completo.

Cristina Iglesias recurre asiduamente a referentes literarios, aunque sus piezas son muy abstractas para poder reconocer el lenguaje. Se intuye lo que está diciendo, o más bien susurrando dentro de sus piezas, otorgando de esta manera una cualidad auditiva a la obra que combina con el efecto óptico, haciendo que el espectador se involucre en un juego de contrarios, que le conduce más allá de la materialidad de la pieza hacia lo imaginativo. Es una especie de coreografía espacial en la que entremezcla lo arquitectónico con la escultura, creando un lugar imaginario, donde los conceptos de idea y realidad se desestabilizan. Aunque sus referentes son literarios, decorativos, tradición técnica y

arquitectónica, ella los reinventa como nuevas proposiciones radicales.

La propia Cristina Iglesias describe su obra como *"cualquier espacio a ocupar aparece como un estudio vacío. Desde su origen, una pieza, para ser completa, necesita de la cercanía, de una distancia con la esquina. La actitud sería inventar una imagen que existiera (que fuera) solamente (y también) una esquina. Una pieza, algunas piezas obligan a ser atendidas desde ciertos lugares. Exigen de quién las atiende, colocarse en el punto óptimo, aquél donde la luz se concentra. Y, sin embargo, el lugar óptimo de una pieza no es siempre el mejor. Existen otros, y entre estos otros existe aquél, desde el que parte del todo se esconde, donde la atención se concentra y surge el deseo de moverse. Algún espectador entiende que ha girado el cuello sobre el hombro, que está de perfil, mirando... pero también la pieza mira de costado, da la espalda a lo que conoce, la puerta. Más aún, algunas están de perfil al único espectador que conocen: la claridad. El color, el hueco, una placa de acero, una viga, el plano de la pared, constituyen el lado de una esquina, una elevación; son elementos figurativos, y también aquello que, a un mismo tiempo encubierto, se perfila y concentra."* (Iglesias citada en Blazwick, 2002)⁸⁶⁷

Así es, como Iglesias recupera el concepto de emplazamiento y lugar, pero dentro de una idea de paisaje renovada, donde la expansión de la escultura hacia el vacío produce una convergencia entre todas las disciplinas artísticas sin dejar como única a ninguna. En su trabajo, se aprecia la visión en la que mezclan influencias que van desde la

⁸⁶⁷ Blazwick, I. (2002): *Cristina Iglesias*. Barcelona, Polígrafa, p. 96.

importancia del mirar, un montaje filmatográfica y la experiencia de caminar, con lo que provoca que sus obras intervengan activamente en el espacio e induzcan a un trayecto de percepción donde el tiempo es real y psíquico a la vez.



Ilustración 450. Sin título (Habitación de alabastro). Cristina Iglesias, 1993. Museo Guggenheim, Bilbao.

Esta característica que poseen sus obras de “mirar”, se debe tanto a los itinerarios dentro de cada pieza, que a veces pueden ser simplemente trayectos mentales, como los recorridos que relacionan una pieza con las demás. La mirada de la siguiente pieza, siempre lleva añadida la visión de la anterior. Ciertas obras incluso, van rotando cuando las recorremos, porque desplazan la mirada hacia ellas, “*cuando uno camina debajo podría tener la sensación de que el*

movimiento es real” (Iglesias citada en Blazwick, 2002)⁸⁶⁸, haciendo que sus obras tracen un recorrido que termina en algún lugar de la habitación.

Por otro lado, el trabajo de Iglesias goza de la capacidad de entremezclar lo corpóreo y lo táctil con aspectos pictóricos como son los signos decorativos y los reflejos, creando piezas que son sensibles al lugar que ocupan y que trabajan en él y con él creando distintos significados, cada vez que cambia el continente, es decir, una pieza en un espacio abierto no funciona de la misma manera que en una habitación cerrada donde las paredes quedan a dos metros. Por ello, es importante que las piezas estén colocadas estratégicamente en el lugar apropiado para ese momento.

Sus esculturas siempre han sido construcciones con una intención clara de que todo el mundo pueda acercarse a ellas, recorrerlas y formar parte de ellas. Construye recintos para pensar o estudiar los efectos que pueden llegar a producir en la percepción de ese lugar. Juega con el vacío induciendo a cada uno de los que se introducen en él a tener su propia sensación. Un techo suspendido en cualquier espacio delimita o conforma una habitación, *“el espectador una vez debajo del techo mira hacia arriba y se encuentra en otro mundo. Podría ser el fondo del mar y estoy mirando hacia arriba, luego estoy boca abajo. Y el techo está inclinado. Estas maneras de mirar, de percibir la pieza son intencionadas y por tanto necesita de la presencia del observador y sus movimientos. La disposición espacial es una parte inherente a la concepción de la pieza. Un muro es paralelo a la pared que lo sujeta y guía y es en*

⁸⁶⁸ Blazwick, I. (2002): op.cit., nota 867. p. 147.

algunos casos el otro lado del habitáculo.” (Iglesias citada en Moure, 2010)⁸⁶⁹.

La disposición espacial en las obras de Iglesias es muy importante, ya que es una característica inherente a la concepción de sus piezas. Es decir, un muro paralelo a la pared que lo sujeta y guía, puede ser también el otro lado de una habitación.



Ilustración 451. Sin título (Techo suspendido inclinado) Cristina Iglesias, 1997. Colección BACOB, Bruselas.

Muchas de las obras de Cristina Iglesias poseen un carácter arquitectónico-semántico importante. Todos sus espacios encierran la ilusión de profundidad, y a su vez añaden intriga. La intriga de preguntarse ¿qué hay detrás?,

⁸⁶⁹ Moure, G. (2010): *Cristina Iglesias*. Barcelona, Polígrafa, p. 74.

por eso es fundamental que los extremos de cualquiera de sus paredes terminen en algún lugar del espacio que ocupan. De pared a pared creando una especie de habitáculo de lugares inaccesibles.

Sus espacios siempre juegan con la combinación de mundos naturales y artificiales a través de paneles o de salas llenas de vegetación, creadas con elaborados sistemas de pantallas que se unen para formar celosías, que a su vez forman habitáculos llenos de nada y repletos de todo. La noción del lenguaje es igualmente importante en su obra. El uso de los textos de autores de relevancia como Raymond Roussel, impulsa al espectador a ir más allá de lo que está viendo. Por ejemplo, en *Celosías*, Cristina Iglesias distribuye las letras y las palabras en las pantallas de una forma que dificulta nuestra lectura, no se puede dar por hecho nuestra capacidad para descifrarla, lo que potencia el enigma de la sala que se ha creado. Las distintas direcciones del texto, convierte las paredes en verdaderos campos de minas verbales en el que cada panel con sus palabras, significa algo distinto que engendra al siguiente, desencadenando una lectura alternativa de la pieza.

Estas combinaciones en realidad son misceláneas de dos tipos de obras. Son a la vez, más y menos de lo que parecen, provocan que el lugar creado sea un camino a través del bosque espeso que sobresale de la superficie. Por un lado, paneles tupidos y oscuros, por otro, celosías de luz. El resultado es el vacío atrapado en la propia estructura y en el sistema de escritura. Sólo podemos conocer su significado si entramos en la estancia que conjuntamente forma otra estancia dentro de ella, ofreciendo una sensación de refugio que por un momento nos parece liberador y por otro es

opresivo. Sin embargo, el espectador debe atravesar estas salas para dar sentido a la pieza, puesto que gran parte de la obra de Iglesias, exige un compromiso físico por parte del espectador, una especie de habilidad para trazar un mapa de un espacio de construcciones que plantean enigmas, por lo que ha de trascender la primera impresión para descifrar lo que subyace en la superficie.



Ilustración 452. Sin título (agencia de viajes) Cristina Iglesias, 2001. Rotterdam.

Evidentemente, la obra de Cristina Iglesias posee la capacidad de conectar cada pieza a elementos reconocibles que se transforman mediante su disposición en el lugar creado a propósito para ello. Esto nos obliga a volver a mirar, hemos de reeditarlos y darles un nuevo sentido, aunque su verdadera intención no sea crear espacios ilusorios. Son lugares reales conscientes del juego que se establece en ellos, “no sólo por

como juega con nuestras nociones de lo familiar, obligándonos a experimentar distintos tipos de espacios u objetos de un modo al que no estamos acostumbrados” (Tarantino en Blazwick, 2002)⁸⁷⁰ y, convirtiéndolos en espacios siniestros de mundos cerrados, como otra de sus características.

Las esculturas de esta artista y todas las posibilidades que genera cada pieza, se convierten en lugares **estáticos**, *“un espacio donde tenga lugar la experiencia de la percepción. Una pieza. Un techo por sí solo, suspendido, conforma una habitación. Otra pieza. La naturaleza-ficción encerrada entre muros delimita el paso y la visión. El caminar del espectador, del que mira, tanto en una pieza como en la otra, activa la percepción periférica. Esta hace que aquello que está fuera de foco alrededor del campo de visión nos obligue a movernos para completar el lugar estático. Aquello que intuimos que está más allá de lo que enfocamos pertenece al mismo espacio. En las secuencias de este mirar se implica también la distancia. La abstracción del motivo en la distancia sería una manera de velar ese espacio representado. El detalle sería el provocador de la atracción hacia ese espacio velado”* (Iglesias, 2002)⁸⁷¹, un espacio que crea lugares generativos o matrices.

Y, la revelación de estos lugares suele ocurrir en el espacio abstracto de una galería, lo que implica la creación de lo que podría llamarse una abertura, un espacio dentro de otro espacio, donde las paredes se curvan para ofrecer espacios imposibles de atravesar o donde los huecos creados son tan mínimos que no se puede ni mirar a través de ellos pero, que no dejan de ofrecer al espectador un pasadizo oculto tras él,

⁸⁷⁰ Tarantino, M. (2002): Cristina Iglesias: Entre lo natural y lo artificial. En Blazwick, op. cit., nota 867, p. 47.

⁸⁷¹ Iglesias, C. (2002): op. cit., nota 867, p. 214.

que se estrecha para prohibir el paso. Son huecos creados que se abren como si mondáramos una piel y a la vez reservado y distanciado del espectador.



Ilustración 453. Sin título. Cristina Iglesias, 1991. Colección particular. Instalación Kunsthalle Bern, Berna.

Por eso, las esculturas de Cristina Iglesias no adoptan la forma de objetos exentos sino de lo que se podrían llamar territorios en los que la persona que los encuentra se involucra en ellos, *"se desterritorializa y reterritorializa"* (Newman, 2002)⁸⁷². Ella misma describe su trabajo como la necesidad de *"hacer una pieza que sea una habitación perdida en la ciudad. Una pieza pública dentro de un edificio. Una habitación en la calle. Un lugar que uno pueda encontrarse al caminar sin*

⁸⁷² Newman, M. (2002): Impronta y rizoma en la obra de Cristina Iglesias. op. cit., nota 867, p. 77.

rumbo, como una tienda, como un incidente. Me pregunto cómo hacer en un espacio pequeño que un caminante pueda llegar a sentirse perdido. La entrada será estrecha, el techo parecerá bajo debido a la luz. Una pieza construida de paredes translúcidas, mallas que se articulan en el espacio obligándonos a un recorrido. Pantallas tejidas con un texto que describe un jardín inventado. Palabras que hablan de puertas y laberintos, de plantas con alfileres que segregan sustancias exóticas que adormeces, y de mosquitos. A veces hay claros en la construcción, el pasillo se abre y aparece un lugar de vegetaciones extrañas, casi marinas, o ni siquiera de este mundo. Las luces, al travesar las celosías, producen sombras en el suelo proyectando fragmentos del texto ya fragmentados en su origen. En algún momento uno podría pensar que fuera posible reconstruir el texto siguiendo los rastros que deja cada fragmento y encontrar la salida" (Iglesias, 2002)⁸⁷³

En definitiva, podríamos concluir que el trabajo de Cristina Iglesias propone tentadores lugares-vacíos-refugios que sólo invitan parcialmente a cobijarse, lo que acaba favoreciendo a la imaginación del espectador que no puede entrar físicamente. Sus reflexiones nos tientan a participar en una meditación escultórica, porque su tipo de arte invita a un encuentro íntimo, que involucra espacio personal con resonancias históricas. Como nos dice Carmen Giménez, *"pertenece a una generación... comprometida con los aspectos poéticos y simbólicos del espacio y la imagen"* (Giménez, 1997)⁸⁷⁴. Convertida en una fabuladora que crea relatos tridimensionales, cuya clave esencial para entender su trabajo

⁸⁷³ Iglesias, C: (2002): *Una habitación perdida*. op. cit., nota 867, p. 145.

⁸⁷⁴ Giménez, C. (1997): *Introducción*. Catálogo de exposición, 18 de junio – 7 de septiembre de 1997. Nueva York, Museo Solomon R. Guggenheim, p. 53.

es la fenomenología de Gastón de Bachelard y su definición del espacio íntimo, denominado *topofilie*, es decir “espacio pertinente”, “*el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio supeditado a las mediciones y cálculos del topógrafo*” (Bachelard, 1965)⁸⁷⁵, o como bien define aurora García, “*no son simples refugios convencionales, sino espacios ambiguos semiabiertos o abiertos, e incluso interrumpidos*” (García, 1993)⁸⁷⁶.

Como ha demostrado Bachelard en el ámbito de la literatura, “*todo arte que se adhiera a la imaginación material participa de una lógica interna, posee una gramática interna regida por la estructura de la imaginación, en una palabra, una poética. Un signo de autenticidad de la búsqueda de un artista en su adhesión a esta poética; el indicador de su éxito, que cada espectador debe decidir en un ensueño particular, [...] Aquí, la creatividad del artista, firmemente basada en una profunda estructura mental, emerge, asciende, florece sin trabas y, para usar una terminología de Hegel, se desarrolla con toda libertad*” (Etlin, 2002)⁸⁷⁷. La obra de Cristina Iglesias, ofrece una dimensión alterada de un encuentro entre la imaginación y la intimidad.

Cuando observamos una pieza de Iglesias, uno se convierte en el centro del vacío que ha creado. El reto de esta artista ha sido conseguir que cada espectador que visite su obra, sea capaz de identificar su propio espacio personal. De este modo, sentimos el uso sensible y acertado que Iglesias ha

⁸⁷⁵ Bachelard, G. (1965): op. cit., nota 42, p.86.

⁸⁷⁶ García, A. (1993): *Moradas del Ser*. Catálogo de exposición 13 de junio – 10 de octubre de 1993. XII Bial del Venecia, Pabellón Español. Barcelona, Ambit Servicios Editoriales, p. 35.

⁸⁷⁷ Etlin, R. A. (2002): Perdidos en el caos: la poética de la transformación. Op.cit., nota 867, p. 253.

hecho de la materialización del vacío como estructura poética de la escultura. Cristina Iglesias ha demostrado una y otra vez que su utilización de la materia, del lugar y del vacío, en un proceso de transformación que refleja una reflexión profunda, nos conduce al centro de la poética de su propio espacio.

Si la obra de Cristina Iglesias nos muestra una escultura de vacíos imposibles y de huecos agobiantes y protectores a la vez... la de Susana Solano dialoga con la soledad del vacío y con el espacio de creación y de sueño. Susana lo expresa de modo que lo elige, ***"mi espacio ideal es un espacio único, vacío de historias, del que me pueda enamorar. Un espacio que desconozco, una atmósfera de pensamiento"*** (Solano, 1999)⁸⁷⁸, y nos introduce en un espacio totalmente desacondicionado, como los que ofrecen los lugares intactos.

Con su giro escultórico, Solano se convierte en una hacedora de cavidades, contenedores desnudos, celdas, depósitos de la nada, mallas del silencio, que participan de su impulso expansivo de agregar espacios y huecos. Sus instalaciones metálicas están llenas de vida al incorporar hierro vacío, remitido a su primera condición de metal pero creador de atmósferas metálicas a fuerza de vaciamiento y de transfiguración. Y es que Susana Solano es una escultora contemporánea que trabaja con las sombras de la memoria, las huellas del recuerdo y el ruido del vacío.

Sus formas van más allá del silencio, aunque el espacio siempre está solo, ella los desviste, los clausura. Son

⁸⁷⁸ Solano, S. (1999): ***Nada cabe en nada***. Catálogo de exposición 29 de enero – 5 de abril, 1999, en Museo de Arte contemporáneo de Barcelona. Barcelona, Polígrafa, p. 71.

ausencias y transparencias con forma de jaulas, lechos, urnas, prisiones, depósitos. Son lugares por lo tanto muy cargados también de temporalidad. Ella misma confiesa a propósito de su obra: **"adviento que con mi práctica me acerco a un mundo poco definido. Al final veo y no veo nada"** (Solano, 1999)⁸⁷⁹ De ahí que, el espacio de su escultura no pueda enfocarse sino como una perpetua vena abierta.



Ilustración 454. Vista de la exposición itinerario que comenzó en la Fundación ICO de Madrid. Susana Solano, 2008. Madrid.

¿Qué podemos observar en sus obras? Las tensiones de luz y sombra, de ausencia, de huella y de silencio que irrumpen en el vacío de los lugares que crea, están plagados de levedad debido al vaciamiento de hierro hasta su centro exacto. Son intemperie pura. La solidez, está el propio aire

⁸⁷⁹ Solano, S. (1999): op.cit., nota 878, p. 84.

que las transita y en la oquedad que posee, haciendo de la corporeidad su sentido táctil. Teniendo el cuerpo como proporción y como extremidad que roza los metales de sus instalaciones. Unos metales que son la materia prima en su sentido más primitivo, como una matriz telúrica.

También nos muestran la reiteración de los viajes entendidos como ciclos de renovación, caminos y restauraciones que demarcan un territorio que muestra inmóvil pero infinito. Sus instalaciones generan lugares interiores que modelan el espacio inscrito en huecos sustanciales que liberan la forma. El vacío aparece entonces, como un espacio instalado por medio de señales o marcas. Ese entorno como recinto suficiente y el vacío como lugar y como indicación. Es decir, como un señuelo espiritual con resonancias de soledad, porque su verdadera razón es su interior. El vacío es una nada. No es carencia, en materialización plástica el vacío se expresa en lo que a través de él, el artista busca y concibe.

Si nos adentramos más aún en su escultura, descubrimos que es autobiográfica, imaginativa, ética, instantánea y filosófica. Intenta especular y descifrar el pensamiento individual, el pasado y el presente. El arte es, en Solano, el medio para intentar descifrar sus dudas, como introspecciones de acercamientos y huellas del lugar. Un lugar muy arraigado, *"sentí nostalgia o, quizá me sentí muy desafiada por los lugares donde la tierra ya nunca se observa en estado natural y que, de haberla, aparece siempre cubierta por árboles, césped, plantitas... por este motivo, posteriormente surgieron como réplica unos trabajos sobre medianeras entre espacios ocupados por el cemento. Veo que a partir de ahí nació el deseo de mantener la tierra como soporte aún escondida. La transparencia de las estructuras y el cerramiento de las mallas*

hacían posible la transparencia del lugar” (Solano, 1999)⁸⁸⁰. Y creando un silencio que solo queda interrumpido por las palabras, los ruidos, sonidos que nada tienen que ver con la esencia de la obra. Porque, una vez que la pieza nacida de un pensamiento no definido, de la necesidad de encontrar significados, *“ya no me pertenece y me asombra porque se pertenece a sí misma”* (Solano, 1999)⁸⁸¹.



Ilustración 455. Huellas que mirar, nº 4. Susana Solano, 2005. Galería Maior. Palma de Mallorca.

⁸⁸⁰ Solano, S. (1999): *A Susana Rodriguez Aguado y a África*. op.cit., nota 878, p. 84.

⁸⁸¹ Solano, S. (1999): *Ibíd.*

Como ella misma explica en sus escritos, su experiencia está hecha de imágenes primordiales de la experiencia, y que a partir de la cual parece más intensa nuestra percepción de las cosas.

Sus creaciones, son espacios perdidos que sólo existen en el recuerdo en el que ella misma bucea desde una posición que califica de guerrera y con la que trata de mantener la **capacidad de imaginación intacta, pues “cuando fui consciente de que estaba a punto de perderla, decidí un camino algo más difícil que fue y sigue siendo el de pensar, lo desconocido”** (Solano, 1999)⁸⁸²

Sus instalaciones hablan de la luz y de la recuperación del paisaje, frente a la densidad de la mirada escultórica. A Susana Solano le surgen espacios que circulan libremente como un inicio de viaje. En el aire articula gestos, con las estructuras de precisiones sensibles y rastros que evocan pero no delimitan.

Son obras que siempre se establecen hacia un lugar mítico o una geografía originaria, con una estructura de espacio vivido donde se articulan elementos fragmentados que se distribuyen por todo el espacio con el mismo carácter evocador que poseen sus escritos y mostrando siempre un presente eterno que posibilita la presencia implacable del vacío.

⁸⁸² Solano, S. (1999): *Susana Solano: al otro lado de la luz*. op.cit., nota 878, p. 124.



Ilustración 456. Anna. Susana Solano, 1987. Museo al aire libre de Leganés. Madrid.

Solano expresa por medio de sus obras, la tierra y el cielo, los recorridos de la línea sobre un vacío impreciso, recreando una sensación primaria desde la profundidad y la intensidad del arte, para construir literalmente múltiples acontecimientos alrededor nuestro. Es imposible considerar su obra, sin presentir esa doble presencia de la corporeidad que es a la vez, tierna y distante, entrañable y dura, que tienen la necesidad de formalizarse en una imagen que luego niega, se cierra o está a punto de cerrarse, para nuevamente iniciar otra imagen que va más allá de la simple estructura. Son espacios imprecisos convertidos en instantes que buscan la complicidad que no encuentra en otros.

Todas y cada una de ellas, son presencias articuladas alrededor de un tiempo de narración que evoca referencias de su infancia, de sus viajes y sus vicisitudes, sin pretensiones. Para encontrar, entonces el sentido de su obra, se debe

establecer las conexiones de esa narración articulada alrededor de su vida, siempre acompañada del paisaje, su naturaleza, la memoria y las citas que establece su presente. Cada una de sus instalaciones es autónoma. Todas nos hablan de mundos diferentes y de percepciones diversas, con una rotundidad insólita, sin haber en ellas ninguna brizna de duda.

Incluso sus dibujos, *"hechos de aire, se unen también a la rotundidad del material de la escultura, con la misma continuidad que el recuerdo del sol o lo fugaz de aquel presentimiento de su infancia. Una cartografía de lugares para recorrer, contrapuesta a la mirada retrospectiva de la escultura, surgida de las profundidades, de la mirada hacia dentro, donde aparecen las tormentas de días lluviosos."* (Gómez Molina, 1999)⁸⁸³. Son dibujos que miran a la luz que necesitan ser prefiguraciones de los lugares hacia donde desarrollarse como esculturas.



Ilustración 457. Lucy II. Susana Solano, 1996. Línea Editora de Obra Grafica, Lanzarote.

⁸⁸³ Gómez Molina, J. J. (1999): op.cit., nota 875, p. 760

Finalmente, Susana Solano pertenece cultural y antropológicamente a la especie de artistas que trabajan con el acero, el hierro, los plomos, las redes metálicas, los vidrios, algunas veces los bronce, con una voluntad constructivista capaz de crear estructuras concentradas, de formas que evidencian y sugieren pero que no se contentan, con ser objetos propuestos. Suscitando en el espíritu del observador la impresión instantánea de un vacío y, por supuesto, una impresión más densa, más interior y compacta, indirectamente arquitectónica. Son sus obras, tal y como las ve José Saramago, *"las esculturas de Susana Solano, en su mayoría, no están, son. Mejor dicho: están como objetos que son, pero son como presencias que están. Sólo aquello que estando, es, tiene poder para subir al nivel de la expectación."* (Saramago, 1999)⁸⁸⁴. Son, en definitiva, obras que aguardan la llegada del momento en que sean descubiertos y definidos por la contemplación de quien los encuentre.



Ilustración 458. La Lluna, nº 4. Susana Solano, 1985. Museo de Arte contemporáneo Español Patio Herreriano. Valladolid.

⁸⁸⁴ Saramago, J. (1999): *El uso y el nombre*. Op.cit., nota 870, p. 57.

13.2.2 De vacíos y silencios.

Cuando se habla de la obra del escultor Anish Kapoor, hablamos poesía, de mística, de color, de montañas y de vacío. La escultura de Kapoor, es una obra inquietante cargada de objetos que distorsionan la realidad de las salas donde se encuentran, las sacraliza sin necesidad de dioses, convirtiéndose en mediadoras entre nosotros y el resto, como una maquinaria sensitivo-espiritual que nos acercan a las enseñanzas tibetanas. *“Comencé a ver que mi preocupación residía en lo sublime, con la idea de un receso poético, un momento de calma, un momento de silencio, que estaba allí en ese momento de oscuridad. No estaba vacío, de alguna manera estaba lleno,preciado, de una forma diferente”* (Kapoor, 1998)⁸⁸⁵

Esta noción de lo sublime es una clase de ensueño. Cuando observamos una obra de Anish Kapoor compartimos su ensueño y poéticamente participamos de su proyecto haciendo más corta la distancia entre la obra y el espectador, sintiendo el absoluto de esa ilusión al hacerla lo más palpable posible. Sin embargo, de algún modo, el trabajo de este artista siempre mantiene su misterio, guardando sus secretos, los secretos de su autor. Este artista se ha interesado por las culturas de sus padres, por el budismo, por el cristianismo y por los paralelismos que existen entre las distintas tradiciones culturales. Su escultura es el resultado de una meditación sobre los puntos de encuentro, sobre los caminos, puertas y

⁸⁸⁵ Kapoor A. (1998): Mi obra. *Latófago Revista digital de Arte*, n° 10, 8 de abril, 1998. www.latofago.com. Para la exposición realizada en Barbara Gladstone GALLERY.

agujeros que permiten pasar de unos mundos a otros sirviéndose, para ello, de las enseñanzas de maestros occidentales, fundamentalmente de Marcel Duchamp, de Joseph Beuys, y de Barnett Newman pero también, como no, del arte tradicional indio, del que admira el uso del color, la concepción dual de la existencia. Su obra refleja el encuentro entre un pasado vinculado a lo ancestral y la admiración por el nuevo mundo tan próximo al futuro. Será precisamente ese deseo de solventar el abismo insondable que se abre entre los dos mundos, lo que le llevará a engendrar un arte de puntos de unión y en los límites, todo ello amalgamado en piezas de una gran simplicidad: cuencos, montañas, grietas y agujeros que adquieren un sinfín de significados y cuyo resultado plástico es de una impactante contundencia. Obras cargadas de misticismo y de sensualidad que son umbrales que nos permiten asomarnos al interior y enfrentarnos al abismo poético y palpitante que reina al otro lado, para finalmente reconocer la omnipotencia del vacío.



Ilustración 459. Space As An Object. Anish Kapoor, 2001. Propiedad del autor.

Kapoor trabaja en su estudio de Battersea (Londres), a donde llega con la mente limpia después de haber dedicado una hora a la meditación. Así es como necesita trabajar, **uniendo la espiritualidad al arte, porque para él, “el arte en un acto de contemplación, algo privado e íntimo. Es un camino para el autoconocimiento, una filosofía sutil en lo que lo ordinario y lo cotidiano de cada día, se convierte en extraordinario”** (Kapoor, 2003)⁸⁸⁶. Esta reflexión sobre la espiritualidad y transcendencia, está presente en sus formas en las que ahonda en las propiedades espirituales de la materia y la percepción. Los espectadores que se sitúan ante sus trabajos o bajo ellos, pierden la perspectiva visual de no poder apreciar la profundidad de todo el espacio que se percibe convertido en una sensación de infinitud.

Estas formas enigmáticas, llenan el espacio físico y psicológico, donde su inventiva y versatilidad han dado lugar a obras que van desde esculturas recubiertas con pigmentos hasta pequeñas instalaciones en lugares concretos y grandes obras para interiores o lugares al aire libre. En toda su obra explora las polaridades metafísicas muy enraizadas en su quehacer: presencia-ausencia, ser-no ser, lugar-no lugar, exterior-interior... Lo que finalmente argumentan sus instalaciones es la definición formal continuada que experimentan sus obras hasta configurarse como paisaje convertido en montaña como uno de los símbolos preferidos de Kapoor, cuyos coloridos volúmenes se levantan en torno al espacio en el que se ubican como lugares sagrados, como origen de la vida y como símbolos del mundo del subconsciente.

⁸⁸⁶ Kapoor, A. (2003): Un genio colosal. *Vogue*, nº 179, 7 de febrero de 2003. En Red, www.vogue.com.



Ilustración 460. Imagine Blue. Anish Kapoor, 2003. Colección del artista.

Se trata pues, de una obra compleja que abarca una concepción artística de orden simbólico pero con un lenguaje técnico muy elaborado, así como un planteamiento muy peculiar de la obra de arte, que mantiene lo escultórico como un acaecimiento sensible de orden poético y plástico. Observando sus obras de color intenso, llenas de fuerza y contrastes como el que puede disfrutar en un zoco de especias, nos invade todo un cosmos de sensaciones en el que resuena en efecto, esa técnica de los templos hinduistas en donde el creyente saca su propio recuerdo del templo en las pisadas que llevan parte del polvo esparcido en su suelo, como ese culto al color como algo táctil que nos recuerda un Matisse evolucionado.

"El color puede ser onírico. El rojo es un color que he trabajado mucho. Yo trabajo con rojo porque es el color de la física, de la tierra. Quiero dejar el cuerpo en el cielo, esta es una transformación fundamental y algo misteriosa" (Kapoor, 2003)⁸⁸⁷. Kapoor utiliza el color para formar horizontes que no son lo suficientemente grandes como para abarcar la vista. Interesado en una escultura que manipula al espectador por medio de la forma, el espacio y la tendencia a ese color que induce a la insolación, a una visión desde el interior, algo que efectivamente va más allá de la fachada aparentemente decorativa.



Ilustración 461. Past Present Future. Anish Kapoor, 2006. Colección del artista.

⁸⁸⁷ Kapoor, A. (2003): *Descent into Limbo*. Conversación con el curator Reitmaier Heidi para la Tate Modern Gallery. Fuente: tate.org.uk.

Los colores vibrantes que usa, están al servicio de sus formas, de esos agujeros excavados en bloques de piedra y roca y en los cuencos pulidos. Objetos que perturban el espacio ordenado en el que se sitúan por esa exuberancia irracional que rebasa las paredes de las galerías o las calles de las ciudades. Su trabajo revela una profundidad simple y una experiencia original, pero Kapoor insiste en que no tiene nada que decir, *"lo primero que me gustaría decir es que no tengo nada que expresar como artista. Es parte de mis preocupaciones el dejar claro que no trato de expresar nada. Esto no tiene que ver con la expresión. Continuaré negando algunas cosas más. No estoy interesado en la composición; no busco yuxtaponer, dentro de una composición, unos elementos a otros. Lo que busco son condiciones del ser, condiciones de la materia, allí donde las cosas son estados puros. Esto es como decir que si estoy haciendo algo en rojo, lo que busco es que lo rojo sea lo mismo que la humedad, la dureza o la sequedad. Lo que esto me deja como artista aparentemente es muy poco. Ir al estudio con la determinación de no expresarme me fuerza a un proceso de vaciado, y éste es el proceso en el que estoy interesado."* (Kapoor, 1998)⁸⁸⁸

Sin embargo, su nombre lleva consigo la idea de objetos minimalistas, huecos que son cavernas, a espejos que no se saben si son cóncavos o convexos y a distorsiones de la percepción, *"desde la mirada absorta, hacia la idea de la pérdida del ser, empecé a preocuparme de si lo opuesto era posible. ¿Es posible retornar a la mirada y seguir aún tratando con lo sublime? La idea de la mirada retornada, o del autorreflejo [...]. Espejos vacíos que hacen algo semejante a los objetos oscuros. Ambos parecen no permitir el vacío. Como*

⁸⁸⁸ Kapoor A. (1998): op.cit., nota 885.

puede verse aquí, estas formas vacías no lo están realmente. Si lo sublime tradicional y oscuro enlaza con el profundo espacio más allá del plano pictórico, el espejo es lo sublime moderno que trabaja con un espacio diferente.” (Kapoor, 1998)⁸⁸⁹. Ciertamente, en sus meditadas obras de espejos, vemos lo que tenemos dentro. Son grandes espejos de emociones, de suaves pero profundas sensaciones que rompen la dualidad entre los sentidos y la razón, convirtiéndose en una especie de lugares sagrados profundamente humanos porque el significado de su arte es el del interior del ser humano, y estas obras así lo reflejan.



Ilustración 462. Iris. Anish Kapoor, 1998. Prpiedad del artista.

⁸⁸⁹ Kapoor A. (1998): *ibid.*

Los espejos, la concavidad, la convexidad, la montaña pero también su anverso, la cueva. El vacío que reina dentro de ella, como el gran útero primigenio del que surge la vida. De este modo, Kapoor nos ofrece sus orificios, grietas, huecos, agujeros, aberturas que se convierten en zonas de contacto entre el interior y el exterior, entre la oscuridad y la luz, lo divino y lo humano. Son lugares mágicos, como muy bien expresa Eva Fernández del Campo (Fernández del Campo, 2006)⁸⁹⁰, donde se produce una transformación en sus intentos de materializar el vacío. Convertirlo en plenitud reflexionando sobre la masa, el peso y el volumen de los objetos, pero al mismo tiempo, sobre lo efímero y la ausencia de todo, manifestado en algunas de sus obras que sitúan al espectador asomado al borde del mundo, sino también al otro lado, es decir produciendo la extraña sensación de estar en el exterior de un agujero, creando y conformando el vacío.

Anish Kapoor introduce en el interior de sus obras el vacío, la nada, en contraste con lo lleno de su materia. Con su trabajo Kapoor crea huecos en los que no hay nada en absoluto, es decir *"ni la más mínima referencia visual que nos haga percibir los límites de ese hueco [...] Kapoor contrapone en su obra un espacio físico con uno místico, que es vacío, negro e infinito en el interior del propio bloque"* (Gutiérrez, 2006)⁸⁹¹, un espacio interior que empezó cuando buscaba objetos que funcionasen juntos, *"éstos parecían contener un espacio, un espacio interior. [...]Lo que sucedió lentamente es que el espacio contenido entre los objetos comenzó a desplazarse hacia el interior y los objetos se convirtieron en*

⁸⁹⁰ Fernández del Campo, E. (2008): *Anish Kapoor*. Guipúzcoa, Nerea, p. 68.

⁸⁹¹ Gutiérrez, J. L. (2006): op.cit., nota 782.

vacíos” (Kapoor, 1998)⁸⁹², y el trabajo que mejor lo describe es *Descent into the limbo* de 1992.



Ilustración 463. Descent into the limbo. Anish Kapoor, 1992. Kassel, Alemania.

Esta obra es de una sublimidad poética al describir el momento de una clase de ensueño, una sensación de pérdida de uno mismo en una especie de autoabsorción en la oscuridad del esmalte del espejo. Una obra que no sólo engaña al ojo, sino que llena el vacío, hace otra clase de vacío. Con ella nos

⁸⁹² Kapoor A. (1998): op.cit., nota 885.

propone que el vacío no es tal vacío, que nosotros como seres pensantes llevamos estas nociones del vacío inherentes. Es trabajar con la oscuridad, *"comencé con las piezas de pigmento y empecé por hablar de la idea de forma, forma desplazándose hacia el interior. Ahora empiezo a descubrir que la interioridad que yo buscaba era una condición de la oscuridad. Comencé por hacer las primeras formas vacías. Necesitaba que el espacio interior de los objetos jugase un papel particular en el color. El azul oscuro que usaba no describía la forma, parecía llegar a la forma. La forma parecía ser XXXXX en la oscuridad del color y, curiosamente, el espacio semejaba llenarse, el objeto vacío parecía lleno. Emocionadamente, vaciarse equivale a llenarse"* (Kapoor, 1998)⁸⁹³.

En este sentido, el espacio en Kapoor es un complejo. Este espacio contenido en sus objetos es más grande que el objeto que lo contiene. En sus obras, separa el objeto del objeto vacío en una especie de clandestinidad, lidiando con una sensación de desorientación aunque sólo sea por un minuto.

El tiempo necesario para reajustar la propia opinión y ordenar de nuevo la vista en relación con los volúmenes que se ven, con los colores que se aprecian, y así sucesivamente. Es llegar al corazón de la oscuridad, al interior del vacío pleno. Por ejemplo, en su pieza creada para la Tate, *Marsias* de 2003, el mismo artista explica que *"nada más entrar el espectador encontrará se encontrará seducido ante un inmenso anillo de 45 metros de altura que podrá observar por dentro. Con su colosal interior, la primera reacción será de ilusión de mirar al*

⁸⁹³ Kapoor A. (1998): op.cit., nota 885.

vacío, luego descubriremos su reflexión sobre el comienzo en el seno materno y el sentimiento de pérdida en la incertidumbre del infinito” (Kapoor, 2003)⁸⁹⁴.

En cierto sentido, invita a compartir un profundo instante zen a través de sus esculturas. Más allá de la comprensión que la escultura a lo largo de la historia, *“ha sido siempre fálica, hacia arriba, abordando el aspecto positivo. Mi obra es un lenguaje, apenas explorado, que tiene que ver más con lo antigálico, con lo negativo, donde la cuestión principal es cómo redefinir el espacio, cómo algo que ocupa dos dimensiones puede ocupar tres y viceversa. Mi mayor deseo sería proporcionar una ojeada al infinito”* (Kapoor, 2003)⁸⁹⁵

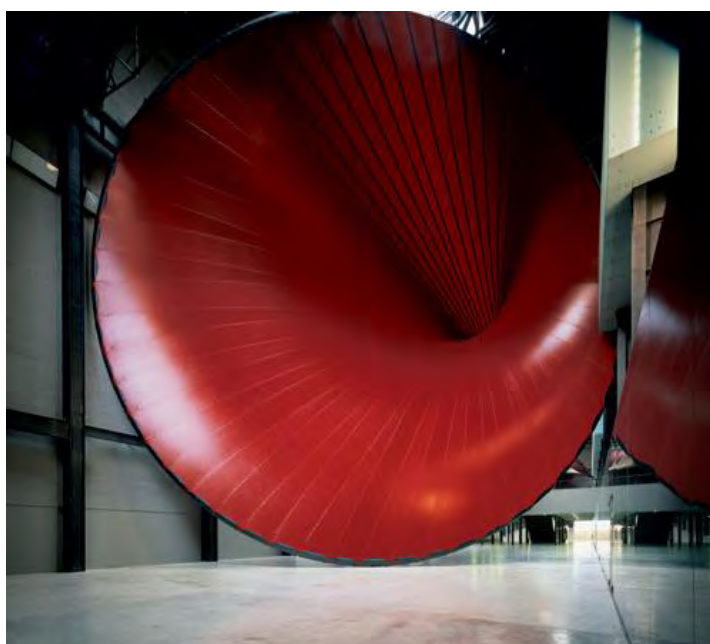


Ilustración 464. Marsias. Anish Kapoor, 2002. Exposición en la Tate Gallery, Londres.

⁸⁹⁴ Kapoor, A (2003): op.cit., nota 886.

⁸⁹⁵ Kapoor, A (2003): op.cit., nota 886.

En definitiva, lo que a Kapoor le interesa es la idea de lo inmaterial convertido en un objeto. Todo ello, nos lleva a su preocupación por la intimidad del artista, tan importante para Kapoor, que la mayoría de su trabajo, a pesar de los brillantes colores que utiliza, es una obra que se acerca más a la oscuridad.

Esa forma de luz, en realidad la ausencia de ella, expresada por medio de sus instalaciones como una condición necesaria para entenderlas. *"¿Es mi rol como artista el decir algo, de expresar, de ser expresivo? Creo que es mi papel como artista llevar a la expresión, no es mi papel ser expresivo. No tengo nada especial que decir, yo no tengo ningún mensaje que dar a nadie. Pero si es mi papel llevar a la expresión, digamos, definir los medios que permiten la percepción fenomenológica y otras que se podría utilizar, se puede trabajar, y luego avanzar hacia una existencia poética"* (Kapoor, 1998)⁸⁹⁶

Puede ser que el descubrimiento más valioso en la labor de Anish Kapoor para sugerir la presencia de un objeto, es dar un espacio más vacío que nunca. Esta calidad de déficit exceso hace que el vacío que engendra sea más visible en todos sus trabajos. Siempre se trata de un proceso que asocia con el contrario, sin embargo con correlación.

En sus obras de piedra con agujeros, las cavidades conjuntamente con la materia y el pigmento utilizado, desafían la profundidad de las rocas y hace que éstas floten ingravidas

⁸⁹⁶ Kapoor, A. (1998): *conversaciones con Homi K. Bhabha*. Londres, Hayward Gallery, p. 32-37

a la superficie. Es como si se repente, la piedra hubiera cambiado su masa dejando únicamente su sombra. En otras obras, la forma nos abre a una especie de aureola luminosa que nos hace volver hacia la memoria de la plenitud, porque la materia se vuelve transparente.

Los huecos de Kapoor toman el vacío que se desliza hacia todos los lados. Inventar, negar, afirmar, es la temporalidad efectuada por la expansión del vacío de Kapoor, cuyas técnicas materiales y las posibilidades metafóricas de hacer un vacío, son su objetivo final.

Tal vez el propósito de su trabajo, sea mantener una relación dialéctica en la que el vacío viaja a través de una oscuridad asumiendo la plenitud de su propia presencia, como un estado de transicionalidad que permite al tiempo y al espacio desarrollar sus propios afectos de ansiedad, inquietud, agitación... que forman parte de la elaboración de la obra misma.

El modo de hacer ver el vacío conceptual a fin de ir más allá de la medida de la materia, provoca siempre una segunda mirada. Para ver su vacío como un espacio contenido en el material, Kapoor ofrece una ausencia de perspectiva dentro de su propio marco, lo que nos empuja a ir más allá de la mirada del vacío como algo ilustrativo.

Su vacuidad se expande más allá de los límites del espacio disponible. El mismo autor explica que *"yo creo profundamente que las obras de arte, o digamos las cosas en el mundo, no sólo obras de arte, pueden ser realizamos realmente, en el sentido de poseerse por sí mismas, ser bellas.*

[...]La idea de los verdaderos hechos no sólo tiene que ver con la verdad. Tiene que ver con la unión de material y no material. Las cosas existen en el mundo porque tienen una coherencia mitológica, psicológica y filosófica.” (Kapoor, 1996)⁸⁹⁷

Para llegar hasta el pensamiento y el hacer de Kapoor, debemos reconocer la diferencia entre la fisicalidad del espacio vacío y si realmente hace ese vacío. Su trabajo realmente ha encontrado un equilibrio entre la fragilidad del vacío y la nada y la propia fuerza de esta duplicidad. Es el dentro y fuera de la propia obra, lo que le otorga su carácter. Los huecos nos obligan a reconocer que el arte de hacer el vacío no es un proceso de la figuración de la ausencia o la presencia, ni la imagen de lo lleno o vacío.

La obra lo que hace es renunciar y restaurar su propia densidad a través de ese vacío engendrado en ella. De este modo, el vacío se convierte en un lugar de reunión de modos y significados, un sitio de lucha contenciosa entre la perspectiva y la interpretación.

Su lección se encuentra en ponernos en ese lugar interrogante que nos deja la opción de identificarnos con el objeto, su equilibrio, lo impensado, la transición, la duda... *“¿No habita la luz en esta piedra? ¿El vacío en este color? ¿El espíritu en esta carne?* (Bhabha, 1998)⁸⁹⁸

⁸⁹⁷ Kapoor, A. (1996): Entrevista a Anish Kapoor. Sherry Gache en *Escultura*, nº 2, p. 22-23, febrero de 1996.

⁸⁹⁸ Bhabha, H. K. (1998): op. cita, nota 896, p. 32-37.



Ilustración 465. Sin título. Anish Kapoor, 1996. Colección del artista.

Realmente, pocas veces se puede tener la sensación tan vívida del vacío, como en la obra de Anish Kapoor. Ese vacío oriental, lleno de sentido, absorbente, hipnotizante. Un vacío que es en rigor, mucho más importante que la propia forma que lo cobija. Y, es que Kapoor, es la perfecta representación de la estética oriental y su fascinante revelación de lugares más allá de los sentidos. En él conviven esas sensaciones de vacío y plenitud, de encuentro con lo misterioso, de meditación silenciosa, de vacío absoluto.

14. Y LA NADA

El vacío se eleva a la categoría de arte. Nada que contemplar, nada que admirar. Y sin embargo, arte, al menos en su vertiente de significado e historia. Ésta es la apuesta, acaso arriesgada, de muchos artistas contemporáneos, cuyas obras muestran el vacío como nada y que su origen arranca en una exhibición que hizo Yves Klein en 1958, en la que dejó vacío el espacio para el que se había previsto su obra. Y, aunque suene absurda y transgresora la idea ha sido recurrente en la Historia del arte contemporáneo, hasta el punto de haberse convertido en una especie de cliché. Ciertamente, Yves Klein abrió la veda con una exhibición que llevaba el título de *La especialización de la sensibilidad en su estado puro*, en 1958 en la galería Iris Clert de París. Desde entonces, se han sucedido diferentes exposiciones completamente diáfanas, cada una de ellas afirmando diferentes concepciones del vacío y, distintas maneras de concebir la nada. Si para Klein fue un medio para señalar el estado sensible para otros, representa el apogeo del arte conceptual y para otros tantos, el inicio de la desmaterialización del arte por medio de la virtualización del mismo.

El vacío puede asimismo erigirse en expresión del deseo de vaciar una institución para modificar nuestra experiencia, o llenar el vacío solidificándolo. La nada se traduce también como la voluntad de vivir la experiencia de las cualidades de un lugar de exposición o un sentimiento que inspira a ciertos creadores. Sin embargo, el vacío es también radicalismo, puesto que en algunas ocasiones, los artistas anuncian con su obra su renuncia a cualquier práctica artística, llegando a la desmaterialización completa hasta de las ideas.



Ilustración 466. Libros. Stanley Brouwn, 2002. Vista de la instalación, Christine Burgin Gallery, Nueva York

En todo caso, el vacío permite celebrar el espacio del museo, enfatizando que el arte ya está presente y que no es necesario añadir obras de arte. Se puede utilizar el vacío para jugar con el espectador, sugiriéndole que hay más de lo que puede verse en realidad o, asumir el sentido de una reivindicación económica: dejando su exposición vacía se ahorra dinero suficiente para renovar los fondos de la galería. Todas esas concepciones del vacío, tan distintas e irremediabilmente idénticas, confluyen en la idea, de que el vacío llena las salas desnudas que al ser privadas de cualquier ornamento, conllevan a ser un recordatorio que ayuda a comprender que el vacío no es invisible, no es carencia y no es negación. Por lo que vacío es también lo que temporalmente llamamos silencio. Todo se extiende en el tiempo de forma

lineal, no hay un arriba y abajo, ni derecha ni izquierda, sólo existe un antes y un después. Lo que el pintor hace en la tela en blanco, lo que el escultor realiza en sus espacios, lo que el músico hace contra el silencio.

El punto de inflexión es cuando el artista consigue neutralizar todas sus dudas ante el vacío y llega a la síntesis absoluta, pues con ello se consigue el triunfo de la nada como una maravillosa acrobacia conceptual. En cierta manera, el vacío, la nada cobra sentido casi tanto como lo matérico, ya sean palabras, notas o materia. Los artistas contemporáneos se han hecho maestros en el arte de modular tanto la materia como la expresión del vacío.

Algunos, no sean, tal vez, grandes expertos sino que su magia está en el buen hacer artístico y buena parte de esta magia, en el manejo del tiempo entre un objeto y otro, entre un lugar y otro, entre un vacío y otro, como verdaderos prestiditadores de la ausencia y del vacío. Creadores que componen con la nada un todo con el espacio y no mediante el recurso simple de la falta de contrastes, sino en la configuración de soluciones plásticas donde el fondo no es un mero sustento, sino que es a su vez, un protagonista paralelo y no inferior.

El arte conceptual fue uno de los primeros que llevó el vacío hasta sus últimas consecuencias, o tal vez estaría mejor decir hasta la primera de sus últimas consecuencias, haciendo desaparecer de la galería la obra de arte en sí. Y decimos primera, porque este arte hizo que la obra de arte estuviera muda en su discurso, pero aún no desaparecida por completo.



Ilustración 467. Levitated Mass. Michael Heizer, 1982. Nueva York.

Hay obras y artistas que nos hacen pensar; hay autores que tienen tanto que decir que se atropellan a sí mismos y nos dejan confundidos; hay autores que luchan contra el silencio; Hay obras que gritan; hay obras que nos conmuevan y hasta nos sumergen en sus torbellinos. Hay otros que nos paran en seco; hay algunos que simplemente juegan y nos invitan a sonreír. Y, hay otros artistas, que descubren el valor de lo que no está, de lo incompleto, de lo ausente. Y que, por eso mismo refuerzan ese valor y lo usan en su obra haciéndolo parte de ella. De este modo nos obligan a agudizar todos los sentidos, a prestar atención para completar lo que falta y llegar a imaginarlo. Lo que está alrededor es sugerente y el resto es nuestro. Nosotros somos los que debemos imaginar lo que falta y eso es también, lo que hace hermosa a la obra.

14.1 La desmaterialización del arte

Hay dos formas de ver la desmaterialización en el arte. Por un lado, todo el arte realizado por los conceptualistas y por otro, los que han hecho de los espacios virtuales un arte de infinitud.

Nos dice Subirats que el hombre moderno vive perdido en un mundo de símbolos y normas privados de una dimensión interior que no deja lugar para reconocerse. Perdido en un mundo repleto de signos que comprende y manipula, pero que no puede sentir como parte suya. Esta sería la mejor descripción para definir un arte que se ha convertido en una **pantalla de ordenador, como “universo frío de sustancias muertas”** (Subirats, 1986)⁸⁹⁹. El progreso tecnológico ha dejado atrás las superficies transparentes del vidrio que estaban ligadas a lo inmaterial, lo puro y lo espiritual. Materias que neutralizaban la masa y construían espacios puros. La técnica ha liquidado el aura que poseía la obra de arte y la vinculaba directamente con lo espiritual.

Por medio de la virtualización, se ha llegado a vaciar la obra de arte de todas sus cualidades para introducirla tras una pantalla líquida que nos muestra un mundo vaciado íntegramente de cualquier valor, aunque funcionalmente perfecto. El mismo Duchamp declaraba la obra de arte como objeto no artístico elevando el producto técnico a obra definitiva, pero la tecnología ha superado este pensamiento, que en realidad negaba el valor subjetivo de la obra, pero no la obra en sí.

⁸⁹⁹ Subirats, E. (1989): op. cit., nota 460, p. 233.

Todos los aspectos que han ido convirtiendo la obra escultórica en espacios virtuales han conseguido crear otros lugares, espacios computarizados que nos ofrecen mayores posibilidades, que nos rinden el arte a nuestros pies y que supone una propagación técnica de nuestros sentidos, emociones y creaciones hacia el espacio visual del computador, donde los límites escapan a nuestra percepción para hacerse infinitos pero dependientes de sus posibilidades efectivas.

Estas modalidades de arte tecnológico combinan la matemática, la estadística y la seriación con una negación casi absoluta de la creatividad del artista. Esta estética va íntimamente ligada a las distintas tendencias empeñadas en la anulación de todo vestigio de materialidad en la experiencia artística.

La primera exposición de arte realizada con ordenador que tuvo lugar en el Sanford Museum de Cherokee en 1953 junto con las distintas muestras como la **Computer-grafik** de la Studio-Galerie de Stuttgart en 1965 o la **Cybernetic Serendipity** del Instituto de Arte contemporáneo de Londres del mismo año, confirman el papel del ordenador como medio de generación de formas artísticas. Con la CGT (Computer Technique Group) de Tokio, además se apuntó hacia la representación figurativa, en una nueva línea de búsqueda que consigue sensaciones visuales completamente diferentes a partir de perturbaciones sistemáticas del orden formal del modelo original.



Ilustración 468. Splash, escultura en el interior de la Torre del Agua en la Expo de Zaragoza de 2008. Splash es una escultura de 21 metros de altura, ha sido diseñada por Program Collective y desarrollada mediante dinámicas y fluidos por Pere Gifre, por medio de un programa de ordenador.

De ese modo, la actividad plástica se presenta como continuación formativa del proceso visual. La masa desaparece de las obras para refugiarse dentro de estructuras que son fenómenos visivos. Se convierten en movimientos virtuales y crean una especie de ambiente perceptivo que compromete al espectador a entender la nueva apertura virtual. Una nueva forma de crear, cuya obra no posee una masa y un volumen como tradicionalmente se conoce, y tampoco deja que la materia desaparezca. Ahora, el artista tiene una idea y la formula a través de un programa estético que se compone de un repertorio de signos, reglas y selecciones que se introducen en un programa por medio de fórmulas. De este modo, el ordenador se convierte en herramienta que realiza todas las obras posibles y compone con el creador, pero de manera que la máquina origina un gran número de obras potenciales que somete a una criba. Es una especie de filtro que equivaldrían a las tradiciones reglas del gusto, la armonía, la sensualidad...

A partir de ahora, la obra ya no sería un resultado sino un modelo creado, que no niega el objeto en sí, pero que acaba con la norma tradicional de objeto único. Arte y técnica sostienen de este modo una intensa relación de amor-odio, porque cada avance tecnológico en el proceso de creación artística lleva consigo una amenaza esta unicidad en que se sustenta la obra exclusiva de arte. Si en el siglo XIX la fotografía, con su capacidad de reproducir la imagen con impresionante fidelidad fue considerada como un agresivo rival de la pintura, hoy es el ordenador y la tecnología digital, la que mueve los cimientos de la creación artística.

Sin embargo, debemos pensar también, que *"las nuevas tecnologías no compiten nunca con las anteriores, sino que añaden nuevos canales de expresión. Una mirada retrospectiva*

a la historia de las técnicas gráficas sirve para recordarnos, por ejemplo, que la aparición de los procedimientos químicos de impresión, no alteró la continuidad de los procedimientos mecánicos. Aquéllos y éstos, - cada uno con sus peculiaridades específicas y sus lenguajes diferenciales - han sobrevivido en armonía” (Gayangós, 2002)⁹⁰⁰. Con todo esto, el concepto tradicional de la obra cerrada se ha superado y abandonado. Los materiales y las técnicas ofrecidas por la industria moderna y configuradas por las ciencias actuales, representan una total posibilidad formal de transformar el medio.

El diálogo poético entre artista-obra-espectador, se ha dejado a un lado a favor de los materiales mecánicos y automáticos que ofrece la técnica moderna. El nuevo arte nos trae una creación más pura que muestra lo que el artista tradicional ya no puede hacer y, que puede ser descrito por lo que Ad Reinhardt definió en sus **Doce Reglas**, es decir un arte sin ninguna textura, que resulta de una calidad vulgar y carente de inteligencia; un arte sin huella ni caligrafía⁹⁰¹, proyectado el vacío, por lo tanto, un arte sin objeto, sin sujeto y sin materia. Un arte en el que el artista logra realizar formas tridimensionales y configuraciones novedosas que no son más que esculturas animadas tridimensionalmente, que de otro modo hubiese sido demasiado tedioso realizar, ya que la capacidad del computador para obtener interesantes disoluciones o estiramientos sin tener que realizar las monótonas animaciones manuales convencionales, es imperiosa.

⁹⁰⁰ Gayangós, E. (2002): La infinitud del arte. En **Descubrir el Arte**, nº 35, p. 72-79.

⁹⁰¹ Reinhardt, A. (1957): Doce reglas para una nueva Academia. Escritos de Ad Reinhardt, en **Guadalimar**, nº 26, 1977. Madrid, p. 156.

Por otro lado, sin embargo, las nuevas tecnologías han incrementado las posibilidades del arte y por ello están siendo exploradas con avidez por artistas de prestigio internacional. La introducción de los ordenadores en el dominio del arte, ha supuesto una alteración radical en los modos de entender la creación y las producciones artísticas. Ya hemos hablado que, esta renovación ha sido consecuencia de la desaparición del objeto físico como matriz. Pero por mucho que los ordenadores sean capaces de crear obras de arte, el papel del artista no se pierde en absoluto. Únicamente cambian las limitaciones físicas del medio con el que se expresa la experiencia artística. en el discurso del arte que precede a la invención del ordenador personal, la intervención física sobre la materia ocupaba una posición central, la actuación del individuo sobre la materia constituía la base del ejercicio de la técnica o si se quiere, de los oficios del arte.

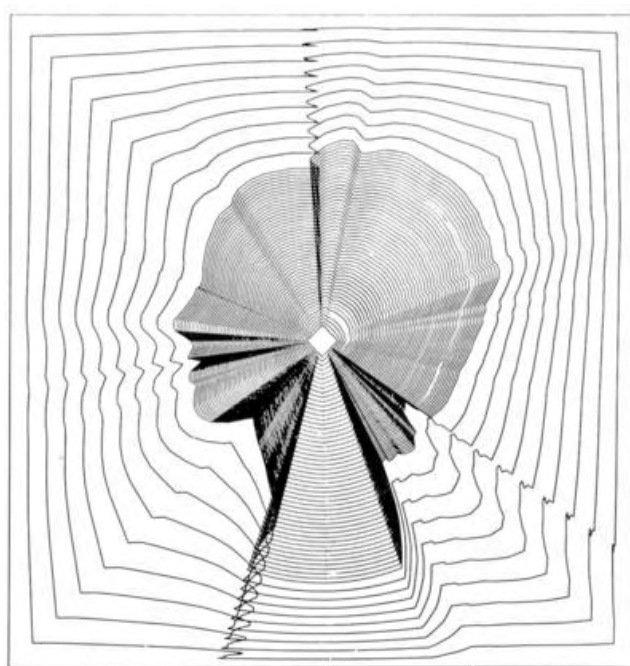


Ilustración 469. Return to a Square. Computer Technique Group (CTG), 1969.

Durante décadas, la búsqueda del espacio ha sido esencial en la obra artística. Básicamente aparece cuando se introducen vacíos en los objetos provocando la sugestiva oposición vacío-lleño. Pero, el objeto sigue inalterable. El vacío que se ha introducido en él, lo único que logra es revalorizarlo como punto de partida para introducir lo inmaterial como cualidad de la evolución del arte que busca desesperadamente la desaparición del objeto. *“El grado de pericia en el conocimiento de una técnica ha venido utilizando como parámetro fundamental la habilidad del artista para transformar la materia de acuerdo con una idea creadora. Esa concepción fue sistematizada por los teóricos renacentistas, pero su herencia puede rastrearse desde las primeras manifestaciones artísticas”* (Gayangós, 2002)⁹⁰².

Ciertamente, en el arte la materia es el órgano principal. Sin embargo, los sistemas digitales han disuelto las cualidades matéricas y tridimensionales de éste, dotándole de una existencia exclusivamente virtual. El objeto se sustituye por una serie de operaciones exactas y el artista supera así, la importancia de la materia táctil, imponiendo como materia básica la inmaterialidad de los programas, puesto que utiliza el espacio virtual como elemento que requiere una tecnología artística completamente nueva. Estas obras son ahora, rigurosas, ligeras, monumentales y estables, de manera que pueden ser presentadas en todo tipo de galerías y salas de exposiciones sin ocupar un lugar físico ingente para observarlas.

Puede que sea un paso hacia la desmaterialización del objeto artístico como masa escultórica, puesto que el efecto

⁹⁰² Gayangós, E. (2002): op.cit., nota 900, p. 87.

supera la substancia material. Lo que comenzó siendo una hendidura en la tierra, camina hacia la desintegración de la escultura como forma y como representación de una figura en tres dimensiones sobre un sólido que ocupa un espacio. ***"Las grietas [...] pueden ser consideradas como una alusión al carácter efímero de las creaciones"*** (Subirats, 1989)⁹⁰³

El periodo entre 1966 y 1972 fue el primer inicio de las artes tecnológicas, donde el propio concepto visual cobró vida por sí mismo, estableciéndose una comunicación global. Pero, asimismo fue bautizado con el nombre de arte conceptual, el cual trataba de superar los espacios de paredes blancas y un público bastante elitista y en cuyo decálogo estaba la disolución de todos los límites existentes. Sin embargo, el arte conceptual imitaba el arte gráfico y cartográfico, las mediciones, los informes asépticos, la industria y la ciencia. En esencia es un arte innovador, especializado, algunas veces atroz y otras, bello pero, en el mejor sentido de la palabra era fascinante. Y, por supuesto hoy este tipo de arte ha dado paso a una globalización contemporánea mucho más completa que en los años 60 y 70, desde el punto de vista estético, aunque al mismo tiempo, menos radical y político, ya que las instalaciones que se hacen hoy en día lo que ponen en énfasis es el significado más que el contenido.

"Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas; sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar [...] Los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas" (Sol Lewitt citado en Lippard, 2004)⁹⁰⁴. Se trata de un arte

⁹⁰³ Subirats, E. (1989): op.cit., nota 460, p. 43.

⁹⁰⁴ Sol LeWitt (1969): Sentences on conceptual Art en Lippard, Seis Años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid, Akal, p. 263

muy abierto en cuanto al estilo, pero muy cerrado desde el punto de vista material. Lucy Lippard lo define como *“el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada.”* (Lippard, 2004)⁹⁰⁵. Un arte que emergía en dos direcciones distintas, el arte como idea y el arte como acción, pero que siempre ofrecía un puente entre lo verbal y lo visual.

Hacia los años 60, los talleres de los artistas se transformaron en centro de estudios, y en el arte se incorporaron tres aspectos nuevos: los títulos como 557.087 que correspondía al número de habitantes de cada ciudad en ese momento; los catálogos convertidos en fichas dispuestas al azar y, un equipo de ayudantes para ejecutar las obras. en los 70, el carácter barato y efímero de los medios conceptuales animó a las mujeres a participar en él, algo que hasta entonces no tenía gran singladura. Con esta llegada de la mujer al arte y a las claras, entraron también nuevos temas y enfoques, como la narración, la apariencia, el cuerpo, la autobiografía, el performance, la vida cotidiana y por supuesto la política feminista.

“Sólo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que al cabo puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen por qué materializarse [...] Las palabras de un artista a otro pueden inducir una concatenación de ideas, si los dos comparten un mismo concepto.” (Sol LeWitt citado en Lippard, 2004)⁹⁰⁶. Como bien

⁹⁰⁵ Lippard, L. (2004): op.cit., nota 864, p. 190.

⁹⁰⁶ Sol LeWitt (2004): citado en Lippard, Ibíd.

nos deja claro LeWitt, el arte conceptual a pesar de nacer del minimalismo, tenía unos principios muy diferentes, pues apostaba por una aceptación más abierta, en la que trataba de decir mucho más pero con menos. En realidad representaba una apertura tras la asfixia minimalista y los excesos expresionistas. Robert Huot, lo expresaba diciendo **"menos es más, pero no es suficiente"** (Huot citado en Lippard, 2004)⁹⁰⁷.



Ilustración 470. The Marriage (for John and Yoko). Yoko Ono, 2008. En la Galería Cecil Touchon. Texas, EE. UU.

El conceptualismo, se centró por tanto en los mensajes que podían comportar las obras. Todos los marcos impuestos hasta entonces, estaban para romperse con él por lo que acabó centrándose a partir de los años sesenta en la desmitificación del arte y en su desmaterialización.

⁹⁰⁷ Huot, R. (2004): op.cit., nota 864, p. 70.

"Los artistas que tratan de hacer un arte no objetual están dando una solución drástica" (Lippard, 2004)⁹⁰⁸. Por ejemplo, Carl André ante su obra *Joint*, una alineación de pacas de heno al aire libre realizada en el Windham College de Vermont, en 1968, declaró que *"se deshará y desaparecerá gradualmente, pero no estoy haciendo una obra para venderla [...] nunca pasa a ser una propiedad"* en un ataque a la idea de originalidad y de "toque de artista" (André citado en Lippard, 2004)⁹⁰⁹. Así fue como la idea acabó convirtiéndose en arte y todos estos artistas conceptuales, que buscaban reestructurar la percepción del arte, la información y lo no objetual, reemplazaron aquellas ideas tradicionales como la composición, el color, la técnica y la presencia física, dando preferencia a la austeridad sobre el hedonismo, hasta llegar, incluso, al aburrimiento deliberado, que en algunas de sus obras fue unido a cierto ingenio, como en las correcciones de la perspectiva de Jan Dibbets.

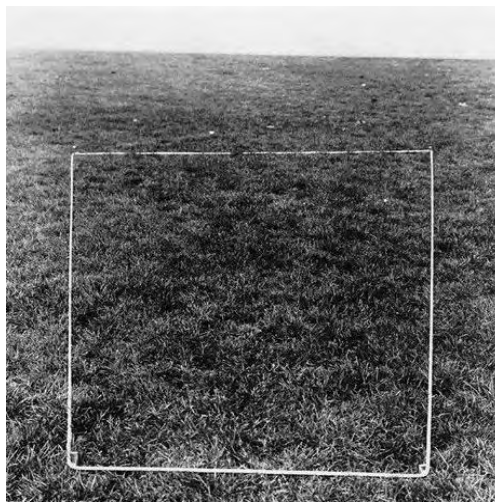


Ilustración 471. Perspective Correction. Jan Dibbets, 1968. The Metropolitan Museum. Nueva York.

⁹⁰⁸ Lippard, L. (2004): op.cit., nota 865, p. 190.

⁹⁰⁹ Huot, R. (2004): citado en Lippard, op.cit., nota 865, p. 150.

Pero por muy rebelde que fuera el intenso afán de escapar de los estereotipos tradicionales, la mayoría de las obras quedaron en referencias artísticas, sin terminar de cortar las ligaduras estéticas ni económicas del mundo del arte. De este modo, los artistas se centraron en comunicar su arte en cuanto lo tenían realizado sin esperar a ser vendido. Ideando maneras de hacer arte lo que ellos querían que fuera arte. Un nuevo arte desmaterializado que proporcionaba un nuevo modo de crear, unas obras que transporta el mismo artista allá donde viaje o va dentro de él mismo, en lugar de trasmitirse por medio de exposiciones que circulan con retraso o a través de redes de información demasiado tradicionales.

Gracias a esto, los artistas trabajaron fuera de los principales centro artísticos y participaron en los primeros foros de nuevas ideas. *"Cuando los artistas viajan –no para hacer turismo, sino para llevar fuera su obra- llevan consigo la atmósfera, el estímulo y la energía del medio en el que se realizó la obra. [...] La gente queda expuesta directamente al arte y alas ideas que detrás del mismo en una situación más informal e idealista"* (Lippard, 2004)⁹¹⁰ Así fue como a finales de la década de los 70, ya se habían establecido conexiones entre los artistas de la idea y los demás partidarios de este arte a lo largo de Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Alemania, Holanda, Argentina...

Inevitablemente, surgió la cuestión del arte conceptual como no-arte y anti-arte, hasta tal punto que algunos artistas como Frederick Barthelme que rechazó la idea de *arte* negándose a pronunciar la palabra. *"no estoy de acuerdo con la idea de que por poner algo en un contexto de uno admita*

⁹¹⁰ Lippard, L. (2004):,op.cit., nota 865, p. 53.

estar haciendo (...) No me gusta la palabra. No me gusta el cuerpo de trabajo definido por la palabra. Lo que me gusta es la idea de producción. Produzco con el fin de pasar el tiempo" (Barthelme citado en Lippard, 2004) ⁹¹¹ ¿Hay un arte más desmaterializado que un arte negando su propia palabra?. La cuestión fue que se optó por un formato más neutro que dificultase la información que querían transmitir. Sin ir más lejos, Huebler desmaterializó el espacio el lugar en sus numerosas obras de mapas, las cuales eran la quintaesencia del conceptualismo pues, hacían caso omiso del tiempo y del espacio.



Ilustración 472. Duration Piece #11, Bradford, Massachusetts. ***Douglas Huebler, 1969. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.***

No obstante, los artistas conceptuales crearon un modelo que sigue siendo lo suficientemente maleable como para ser usado hoy en día, al estar totalmente apartado de las ideas pomposas y frívolas que se habían ido usando algunas veces

⁹¹¹ Barthelme, F. (2004):Citado en Lippard, ibid.

en el contexto artístico. Todas las obras iniciadas en los años 60, se han revitalizado de gran manera en los 80, los 90 y, en el arte contemporáneo de hoy en día. Pero, quizás lo más importante de todo ello, es que el arte conceptual indicó que el arte más emotivo puede estar dentro de la sociedad sin estar reconocido como arte, que aunque se han ampliado los límites, no han acabado con él, que sigue ahí fuera con energía.

14.2 La escultura como nada.

La premisa de Sol LeWitt de que el concepto o la idea era más importante que los resultados visuales del sistema que generaba el objeto socavó el formalismo artístico definitivamente. Ciertamente, otros artistas se preocuparon más de dejar que fueran los materiales los que determinaran la forma de sus obras, y lo siguen haciendo hoy en día. Pero la premisa de Sol, se terminó aplicando a los materiales convirtiéndolos cada vez en más efímeros. Se creó jugando con el tiempo, con el espacio, con los sistemas no visuales, con las situaciones, las experiencias y hasta las ideas no expresadas.

Hasta nuestros días, este tipo de arte quedó reflejado sobretudo, en el gradual desinterés por las preocupaciones esculturales y se ha ido concentrando cada vez más en obras “vacías”. Naturalmente, esto no quiere decir que no haya muchos artistas cuyo trabajo ha continuado siendo la escultura a modo tradicional, sino únicamente que las manifestaciones que se han ido examinando en este estudio han tendido a evitarlos para centrarse en la escultura cuya principal preocupación fuera el espacio vacío, el hueco.

Ante la proposición de los conceptualistas y lo que las nuevas tecnologías están demostrando en el mundo del arte, todo está evolucionando hacia la creación de espacios vacíos cargados de nada. Esto nos conduce a que todo aquello que se supone enriquece al artista en su capacidad creativa, no es la obra creada, sino el proceso creador, ***"ese suceder continuo de decisiones, de toma de postura ante un diálogo abierto con aquello que se está creando"*** (Bisquert, 1977)⁹¹², aquello que afianza la personalidad creadora. Incluso aquellas cosas que no quedan plasmadas en el papel, que no se puede elogiar como obra maestra, puesto que no se ve ni se oye, también es importante, porque ha quedado plasmado en lo más profundo del ser y acaba siendo alimento del proceso creativo.



Ilustración 473. Measurements series: Groups B. Mel Bochner, 1967. Galería Heiner Friederich, Munich.

⁹¹² Bisquert Santiago, A. (1977): ***Las artes plásticas en la escuela***. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, p. 38

En las obras realizadas donde lo único que nos queda es el estudio y su reflexión y donde los materiales no existen apenas, se debe considerar mucho más que en otras, el proceso que las ha precedido, porque las vías de expresión que han llevado a realizar estas obras tan vacías de componentes y tan llenas de contenido pueden, sin embargo, potenciar y abrir caminos llenos de posibilidades para un desarrollo completo y coherente del arte. *"Si estudiamos detenidamente las reacciones del niño ante lo que los distintos campos de expresión plástica pueden significar para él, entonces observamos cómo el concepto de espacio es uno de los primeros que posee y que es capaz de expresarse muy claramente con él, tanto el espacio lleno como el espacio vacío"* (Bisquert, 1977)⁹¹³. Si ya de niños, se posee esta capacidad creativa, debemos atender a la importancia que entonces, tiene en el desarrollo creativo posterior, el espacio.

Cuando el artista delimita los ámbitos artísticos con sus obras, los está convirtiendo en algo a lo que Bisquert llamaría **su casa**. Es decir, cuando un artista está haciendo su "casa", está creando un espacio suyo, que limita con las obras. Es un espacio vacío que manipula de forma que se identifica con él mismo. De esta manera, convierte sus obras en refugios, y desarrolla su capacidad espacial de una forma tangible y directa. Son creadores de un espacio vivencial que se siente y que se hace sentir como algo que siempre está presente en la vida. Así son las obras vacías de los artistas contemporáneos, unas obras que nos hacen pensar en un espacio vividero, en una amplitud necesaria, no solo física sino emocional. Un espacio que está hecho también por luz y por aire, armónico con él y con los espectadores que al verlo, o se relacionan con

⁹¹³ Bisquert Santiago, a. (1977): op.cit., nota 912, p. 47.

los demás como una exigencia de ciudad, o con ellos mismos, como su casa.

Actualmente, los artistas que cultivan esta capacidad lo que están concibiendo es hacer el espacio más consciente de lo que los espacios arquitectónicos, urbanos o simplemente domésticos, significan para la sociedad. Gran parte de este arte no objetual, sin embargo sigue siendo muy confuso, pues en realidad no se trata de una cuestión de cuánta materialidad tiene una obra, si no de qué está haciendo con ella el artista. Probablemente que Ad Reinhardt realizara en 1960 sus pinturas negras cuadradas idénticas fue un punto final muy importante por la repercusión que tuvo. A partir de eso, hay más posibilidades de hacer lo que se quiera sin tener que medirlo con un patrón. Reinhardt puede ser la referencia de una gran parte del arte nuevo, porque hizo arte a partir de situaciones nada adulteradas y Reinhardt, ***"estaba empeñado en que el arte no debía a referirse a otra cosa más que al arte mismo"*** (Lippard, 2004)⁹¹⁴.

Ahora los artistas se niegan a llenar sus estudios de objetos y están tratando de comunicar su arte en cuanto se ha realizado. Son manera de hacer del arte lo que ellos quieren que sea, puesto que resulta más importante transmitir la información sobre el mismo de forma precisa, que juzgarlo y si se hiciera así, qué mejor que a través de los propios artistas. Desde el arte conceptual, tampoco se han producidos muchos cambios inmensos. Se ha absorbido al conceptualismo como otro movimiento y se ha establecido dentro de los parámetros del arte. Tal vez a raíz de él empieza a surgir otra cultura o una nueva red de trabajo, puesto que hay diversas maneras de

⁹¹⁴ Lippard, L. (2004): op.cit., nota 865, p. 142.

ver las cosas y de pensar sobre las cosas dentro del mundo del arte. Una de las cosas más importantes que se están llevando a cabo en este nuevo arte es la total desmaterialización, que en cierto modo, está proporcionando un modo de sacar la estructura artística fuera de los parámetros estéticos normales siguiendo los parámetros conceptuales.

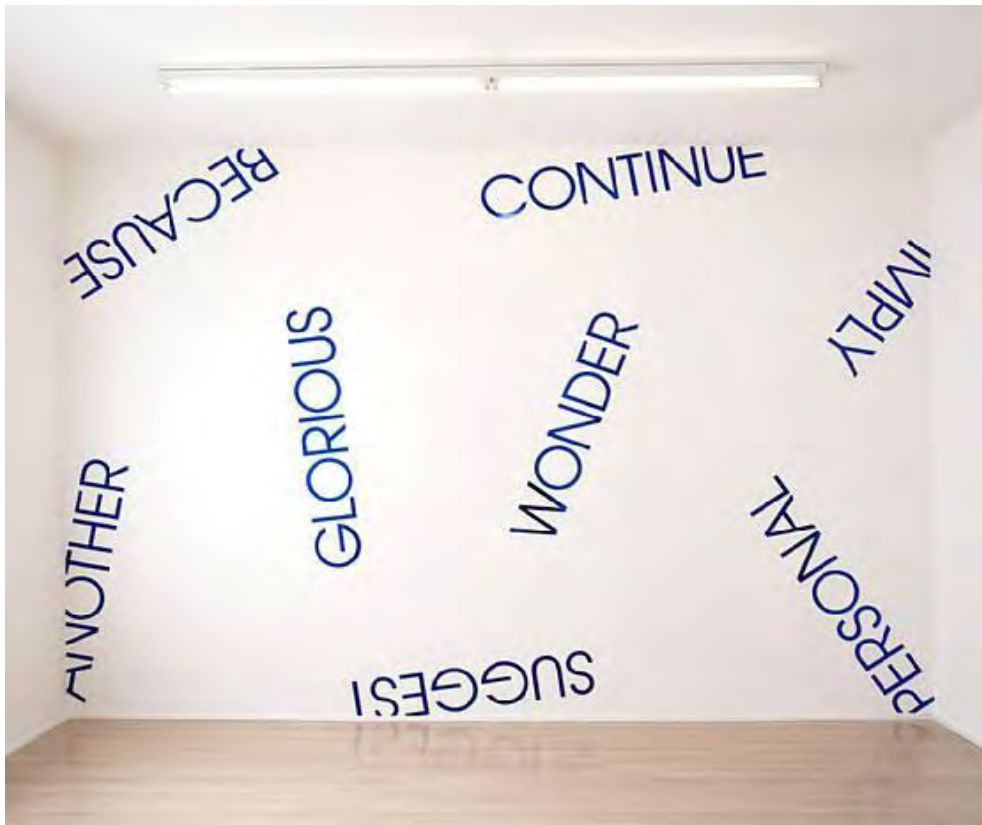


Ilustración 474. Wall piece with Blue Mirror words. Robert Barry, 2006. Galerie und Bugdahn Kaimer, Nueva York.

"Hay algo sobre el vacío y la vacuidad que me interesa mucho. Creo que no puede eliminarlo de mi sistema. El simple vacío. La nada me parece lo más potente del mundo." (Barry)

citado en Lippard, 2004)⁹¹⁵ Y ante situaciones como la de Robert Barry, se hizo tabla rasa y los artistas comenzaron trabajar con el vacío convirtiéndolo en obra magistral. Kozlov, por ejemplo, mostró una cinta de película vacía y rechazó su propia forma de arte. En realidad su creatividad radicaba en conceptualizar obras y luego rechazarlas, de este modo, se liberaba de la realización pero se mantenía como artista. Keith Arnatt tituló una obra como *¿Podría no hacer nada como mi contribución a esta exposición?*, y así reflexionó sobre el arte como acto de omisión. John Baldessari quemó todo su archivo desde 1953 a 1966, permitiéndose así empezar de nuevo.

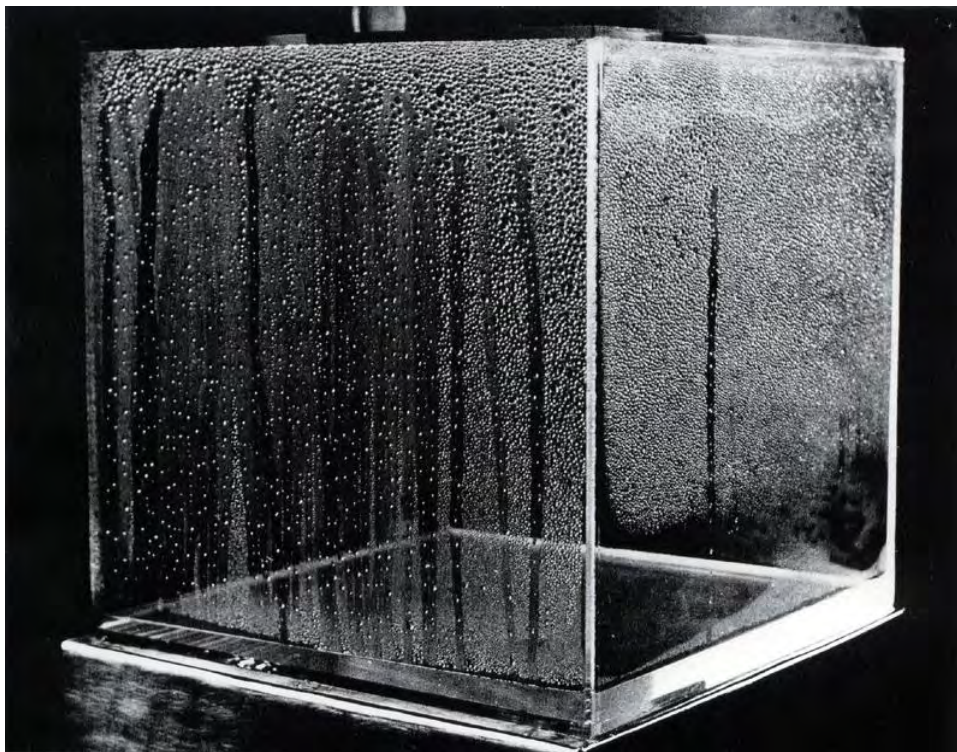


Ilustración 475. Condensation Cube. Hans Haacke, 1963-65. Exposición en la Tate Gallery, Nueva York.

⁹¹⁵ Barry, R. (2004): citado en Lippard, op.cit., nota 865, p. 78.

A partir de 1969, los síntomas de desmaterialización en el arte habían avanzado bastante. En una exposición colectiva realizada en la Galería Paula Cooper, cada habitación albergaba aparentemente el vacío completo. Hans Haacke presentó su obra *Air currents*, consistente en un pequeño abanico en la habitación; en otra sala se encerraba la obra invisible de Robert Barry titulada *Magnetic field*; Weiner presentó *Minute pit in the wall from one air-rifle shot*, que mostraba un pequeño agujero en una pared procedente de un disparo, aunque sus obras más actuales hablan de vacío incluso de manera más intensa, como su obra *Una línea trazada desde la primera estrella en el crepúsculo de la última estrella en la madrugada, pintura en la pared*, la exposición "Por lo que el ojo puede ver", Whitney Museum of American Art de Nueva York ya en el 2008.



Ilustración 476. Una línea trazada desde la primera estrella en el crepúsculo de la última estrella en la madrugada, pintura en la pared. Lawrence Weiner, 2008. Whitney Museum of American Art de Nueva York.

Las obras de todos estos artistas como la de muchos otros colegas, como Kaltenbach y su obra **Secreto**, Wilson y su **Comunicación oral**, Artschwager y su **Pequeño punto de luz pintado en la pared**, Huot y sus **Sombras existentes** o la frágil obra de André, **Cable en el suelo**, fueron en los años 60 el preludio de lo que más tarde llegaría a ser el arte hoy en día. Sin ir más lejos en 2009, el Centro de Arte Moderno Pompidou, rindió homenaje al vacío con una exposición en la que participaron obras de los más excelentes artistas del género.

En un artículo publicado en *El Mundo* en 2009, concerniente a la exposición **Tributo al vacío** realizada en el Pompidou ese mismo año, se exponía que “*el vacío se eleva a la categoría de arte. Nada que contemplar, nada que admirar. Y sin embargo, arte, al menos en su vertiente de significado e historia. Ésta es la apuesta, acaso arriesgada, del Centro Pompidou, [...] expone 'Vides' ('Vacíos'), una retrospectiva de muestras vacías cuya génesis es una exhibición de Yves Klein en 1958.*” (El Mundo, 2009)⁹¹⁶

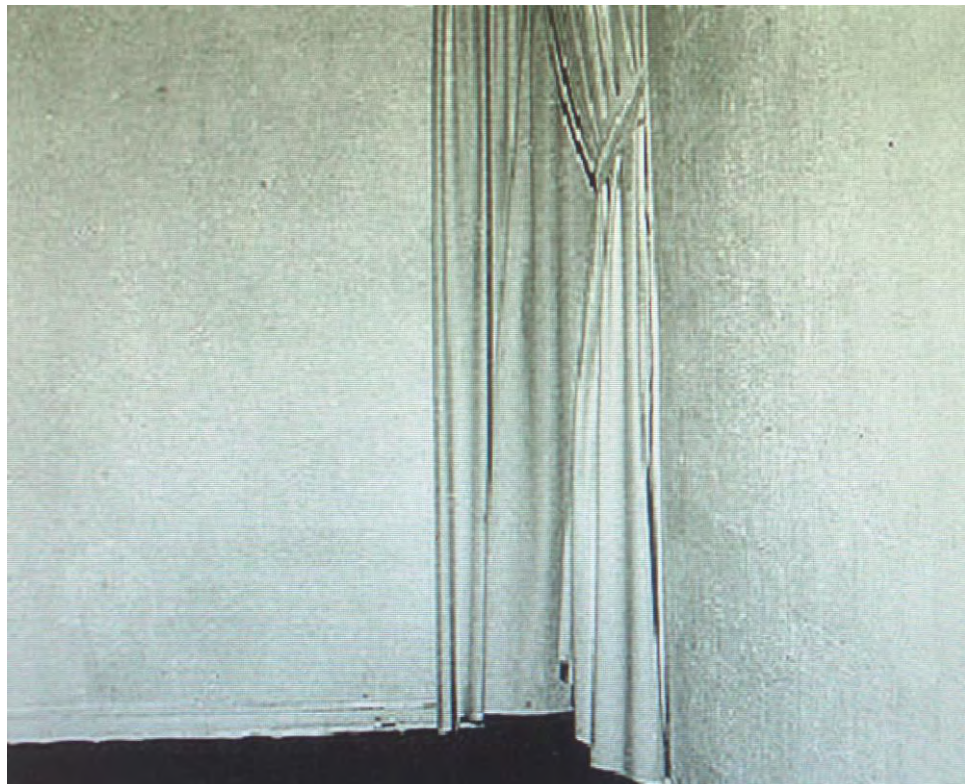
En realidad la exposición reunía obras que no mostraban nada, es decir, dejaban vacío el espacio para el que se habían previsto y aunque suene absurda y transgresora, la idea ha sido recurrente en la Historia del arte contemporáneo, hasta el punto de haberse convertido en una especie de cliché.

Yves Klein abrió la veda con una exhibición que llevaba el título de **La especialización de la sensibilidad en su estado puro**. Fue en 1958 en la galería Iris Clert de París. Desde

⁹¹⁶ El mundo (2009): Tributo al vacío, en www.elmundo.es, Cultura, 25 de febrero 2009, Madrid, Unidad Editorial Internet, S.L.

entonces, se han sucedido diferentes exposiciones completamente diáfnas, cada una de ellas afirmando diferentes concepciones del vacío y, distintas maneras de concebir la nada.

Para Klein fue un medio de señalar el estado sensible, para Robert Barry ha sido el apogeo del arte conceptual y minimalista y para Stanley Brouwn el vacío se erige como expresión del deseo de vaciar una institución y modificar nuestra experiencia, convirtiendo el vacío en radicalismo.



*Ilustración 477. La especialización de la sensibilidad en su estado puro.
Yves Klein, 1958. Galería Iris Clert, París*

Sin embargo, para Bethan Huws, el vacío permite celebrar la arquitectura del museo, enfatizando de este modo que el arte ya está presente y que no es necesario añadir obras. Roman Ondak, por su parte utilizaba el vacío para jugar con el espectador, sugiriéndole que había más de lo que podía verse en realidad. En el caso de Maria Eichhorn, el vacío asume el sentido de una reivindicación económica: dejando su exposición vacía en la Kunsthalle Bern en 2001, se ahorró dinero suficiente para renovar los fondos de la galería.

Todas esas concepciones del vacío, tan distintas e irremediabilmente idénticas, confluyen en la obra del artista Martin Creed. ***"Cierre los ojos e imagínese una habitación vacía, absolutamente vacía, en la que las luces se apagan y se encienden a intervalos regulares de cinco segundos. Durante un brevísimo momento, en la estancia reina la luminosidad pero, al instante siguiente, la oscuridad lo llena todo. Entonces, vuelve a hacerse la luz, aunque al poco las tinieblas consiguen abrirse nuevamente, en un pulso infinito entre resplandor y penumbra"*** (Hernández Velasco, 2002)⁹¹⁷.

Esta provocadora habitación vacía de tradición conceptualista, le permitió al artista ganar el Premio Turner, el más prestigioso galardón que un artista contemporáneo puede recibir en el Reino Unido y que en contra de la cólera de buena parte de los británicos que han ***"hecho uso de su tono más cáustico para referirse al trabajo Creed < ¿Es esto arte?>"*** (Hernández Velasco, 2002)⁹¹⁸.

⁹¹⁷ Hernández Velasco, I. (2002): La polémica nada de Martin Creed. En ***Descubrir el Arte***, año III, nº 35, p. 84-87, 2002.

⁹¹⁸ Hernández Velasco, I. (2002): *ibid.*



*Ilustración 478. Work No. 227, The Lights Going On And Off.
Martin Creed, 2002. Colección MOMA, Nueva York.*

Martin Creed, mientras tanto defendía su obra asegurando que entendía que hubiera ***“gente que se mosquee conmigo. Y, la verdad, me gusta que sea así. Sí, es cierto, cualquiera puede hacerlo... la diferencia es que yo lo hago mejor que ningún otro.”*** (Creed, 2002)⁹¹⁹. Sin duda alguna, Creed presenta una obra de gran fuerza, rigor, ingenio y sensibilidad, con la que trata de explorar el concepto de la nada. En esta línea, ha exhibido un pegote de plastilina adherido a una pared, ha elevado a la categoría de arte una simple hoja de papel arrugada en forma de pelota, o ha osado llenar de globos blancos el espacio de una galería.

Sobre la habitación vacía en la que las luces se encienden y se apagan cada cinco segundos, el artista afirma que ***“es una obra que activa por completo el espacio que ocupa sin haber añadido ningún elemento físico al mismo, y me gusta porque de alguna manera es una obra muy grande en la que no hay nada.”*** (Creed, 2002)⁹²⁰. Según una buena parte de la crítica, es absurdo el revuelo que se generó a raíz de la concesión del Premio Turner a Martin Creed. Al fin y al cabo, en 1958 Klein hizo un trabajo muy similar en una galería completamente vacía y pintada de blanco.

Otro escultor, Santiago Sierra inauguraba el nuevo espacio de la Lisson Gallery de Londres con una obra curiosa: ***Espacio cerrado con metal corrugado***. Sierra había cerrado el acceso a la galería de arte con una gran puerta de metal que impedía el paso incluso a aquellos que habían pagado la obra. Dentro no había nada, o no se podía saber si había algo. La obra clausuraba la galería. No era la primera vez que Sierra

⁹¹⁹ Creed, M. (2002): op.cit., nota 917, p. 84-87.

⁹²⁰ Creed, M. (2002): ibid..

obstruía un espacio, ni tampoco, la última. La clausura más famosa la haría al año siguiente en el pabellón español de la Bienal de Venecia, con un muro que impedía el acceso al pabellón, al que sólo se podía entrar por la puerta de atrás previa acreditación de nacionalidad española. Aquello que en Creed era el vacío, la ceguera oscura y la ceguera, aquí se tornaba imposibilidad; imposibilidad de penetrar al espacio de la galería, impidiendo el paso físico, pero sobre todo el paso de la mirada. En el espacio cerrado de la Lisson Gallery se creó una ansiedad, no porque no se pudiera entrar, sino sobre todo porque no se podía ver. El sujeto sólo puede observar el velo, y queda así completamente escindido entre el lugar en el que está y el lugar en el que debería estar su visión.



Ilustración 479. Espacio cerrado con metal corrugado. Santiago Sierra, 2002. Galería Lisson. Londres, Reino Unido.

Aunque las actitudes de todas estas obras respondan a condicionamientos y discursos diferentes, sí que es posible atisbar una cierta relación en la formalización de todas ellas. Una estética del vacío y la nada, una estética sublime, que lleva al arte al umbral de lo visible, a lo apenas visible. Parece claro, en cualquier caso, que es admisible identificar en cierto arte contemporáneo si no una tendencia, sí al menos una cierta actitud, una toma de postura contra la visualidad que, retomando un término utilizado por Rosalind Krauss podríamos llamar antivisión, y que sin duda alguna transita por un camino equivalente al trazado por Martin Jay en su estudio del pensamiento avanzado del siglo XX ⁹²¹, en el que nos explica la denigración y descrédito de la visión como sentido privilegiado de la modernidad, una crisis en el ocularcentrismo cartesiano.

Sin embargo, en un plano aparentemente distinto, el tema del vacío se lleva por otro camino cuando se concibe el espacio lleno. La nada por exclusión de aquello que le sobra a un bloque para convertirse en otra forma, forma sentida e intuita por su creador y que estaba contenida. Lo que unos artistas vacían, otros lo llenan partiendo del mismo concepto, concibiendo la misma idea de nada. Pensemos que el tanto el espacio vacío como el lleno, el uno configura el otro indistintamente. En este sentido, todas las vías de expresión se entremezclan, igual que el espacio vacío implica el lleno y viceversa. La armonía del vacío configura el espacio y una forma llena puede ser a su vez un espacio de infinitud de formas distintas, al igual que lo es un espacio vacío, y así lo entiende la artista Rachel Whiteread, la configuradora de la nada como todo.

⁹²¹ Jay, M. (2004): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Univ. California Press, p.325.

Whiteread intentó *“plasmar y dar sentido al vacío que se experimenta y vive, realizó dos obras que materializaban (mediante el vertido de hormigón) los espacios interiores de unas viviendas situadas en el East Side de Londres. Los vecinos, sin embargo, sólo vieron dos enormes bloques de hormigón. Disgustados por su presencia, obligaron a las autoridades a demolerlos”* (Prada, 2009)⁹²² Las obras más significativas de esta artista, consisten en la conversión del vacío ocupado por objetos cotidianos en materia sólida con hormigón, como por ejemplo el espacio configurado debajo de una mesa o de una cama. La consecuencia de este proceso fue la aparición de huellas en relieve de las molduras e irregularidades existentes en las superficies interiores de los espacios.



Ilustración 480. Escaleras. Rachel Whiteread, 2001. Tate Gallery, Londres.

⁹²² Prada, M. (2009): op.cit. nota 227, p.17.

Las piezas de esta artista tienen una singularidad extraordinaria, puesto que sus obras están vacías aunque parezcan precisamente lo contrario. De lo que nos habla Whiteread es del interior de los objetos, un interior que solidifica para mostrárnoslo y eso, es precisamente lo que nos atrae de su obra porque hace que el interior sea visible a través del espacio que ha quedado congelado, solidificado. Nos habla de la forma del vacío y nos lo muestra como un elemento tangible.



Ilustración 481. Ghost. Rachel Whiteread, 1990. Colección Saatchi. Londres.

Su pieza ***Ghost***, permite caer en la cuenta de ciertos atributos de la construcción que quedan de esta manera reproducidos con idéntica cualidad arquitectónica. Así el picaporte de la puerta o su tapajuntas, junto con el zócalo o la cornisa, tiene la misma importancia que la chimenea o que el volumen entero de la pieza. La habitación, en este caso, ha sido utilizada como un molde y lo que vemos es el aire petrificado que contiene. En ***A dark space***⁹²³ un artículo a propósito de esta obra de Rachel Whiteread, Anthony Vidler señala la correspondencia entre esta pieza y alguno de los moldes obtenidos en las excavaciones de Pompeya.

Estos muestran vaciados de objetos, animales y personas que, al quedar envueltos en lava y cenizas, quedaron **“congelados”, desapareciendo la materia con el tiempo y quedando su “vacío” en el interior** de la masa de lava enfriada. Inyectando yeso en estas burbujas de la lava aparecen sus figuras o calchi.

El resultado formal de los trabajos de Rachel Whiteread, es constantemente, una impoluta pieza de contundente volumen y una sutil manera de apoyarse en el suelo, de enorme éxito en la arquitectura contemporánea, y que ha sido bautizada por algunos como minimalismo, aunque en realidad simplemente es un culto al vacío.

En definitiva, podemos concluir reflejando que todo el avance escultórico hasta nuestros días, se ha ido manifestando un gradual desinterés por las preocupaciones esculturales

⁹²³ Vidler A. (1995): ***A dark space***, en ***Rachel Whiteread. House***. Londres, Phaidon Press, p. 178.

hacia una cada vez más centrada inquietud por las obras que nos hablan del vacío.

Todo este cambio sucedido en el arte hasta nuestros días golpeó fuertemente el mundo de las galerías y los museos, sin embargo, se puede pronosticar que no se producirán inmediatamente muchos cambios al respecto, porque aún se está absorbiendo todo lo que mostró el arte conceptual, convertido ya en un movimiento más. Lo que si se puede subscribir es que aunque, el arte transite en la dirección cada vez mas plausible del no-arte, invariablemente quedan los artistas que nos lo muestran.

Concluimos con unas palabras de Lucy Lippard que describen con excelencia nuestro pensamiento: *“Quizá surja otra cultura, una nueva red de trabajo. Ya ha quedado claro que hay muy diversas maneras de ver las cosas y de pensar las cosas dentro del mundo del arte incluso tal y como es en la actualidad.”* (Lippard, 2004)⁹²⁴

⁹²⁴ Lippard, L. (2004): op.cit., nota 865. p. 302

CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES, ÍNDICES Y ANEXOS.

CONCLUSIONES.

Una de las cuestiones que ha definido el método de trabajo empleado y que determina el alcance de los resultados obtenidos surge de la extensión del estudio propuesto. En primer lugar, cabe decir que se han omitido obras y artistas relacionados con el hueco y el vacío porque el estudio se hubiera convertido en una tarea de muy difícil manejo por su amplitud. Se trata de un tema siempre presente a lo largo de la historia de la escultura, inabordable si no se hubiera orientado hacia una concepción muy concreta del mismo. La que aquí se ha perseguido es una forma ideal, un principio de unidad que ha perseguido consolidar dentro de un mismo conocimiento tanta diversidad habida sobre el tema a lo largo de los periodos artísticos, orientándola hacia algunos de los muchos escultores que han tratado el tema del vacío, el espacio y el hueco a lo largo de la historia y que hemos creído significativos por los logros obtenidos al convertir el vacío en una materia escultórica.

Precisamente otra cuestión fundamental se refiere al enfoque adoptado, el del escultor, que aúna en su proceder útiles conceptuales y materiales, racionales y emocionales,

metódicos e intuitivos. Nuestra investigación habla de artistas que a pesar, de la disensión temporal, compartieron una búsqueda a través de un elemento esencial de su arte. Por lo tanto, no se ha tratado de realizar un análisis sistemático de la aplicación del vacío y el hueco en el arte y en concreto en la escultura, sino de prestar atención a la unidad que se desvela en ciertas obras de determinados autores que por su sensibilidad y reflexión acerca de estos temas han conseguido ser buenos ejemplos para ello.

Por consiguiente, no se trata, de un estudio sobre todo el arte relacionado con el espacio, sino sobre la idea perdurable de la necesidad de dialogar con el vacío en la escultura a lo largo de la historia del arte desde sus orígenes. Abordado ya en la prehistoria con los huecos megalíticos y el subsiguiente interés cultivado en Grecia sobre el mismo, llevó a los artistas a continuar con la búsqueda de esa espacialidad durante todas las épocas posteriores. Alcanzando la ruptura definitiva de la forma a través de la fragmentación a finales del siglo XIX, lo que ha llevado al encuentro más directo con el vacío, plasmado por los artistas contemporáneos en sus instalaciones.

Es importante subrayar, que desde la subida de Grecia hacia la cumbre del arte donde los elementos escultóricos consiguieron la sublimidad espacial, no se había producido una ruptura tan importante como la realizada por Rodin en cuanto al tema del hueco y el vacío. Según Kosme de Barañano, ***"Rodin cambia el sentido de la escultura. [...] Crea la escultura según la escultura, no según la naturaleza."*** (Barañano,

2003)⁹²⁵ Crea las bases, rompe el podio y desmiembra las figuras, otorgándole a la escultura el concepto de fragmento, no existente hasta entonces. Se trata, por tanto, de una idea de vacío más próxima a nuestro estudio que el pensamiento trazado en épocas anteriores. A partir de Rodin, el planteamiento de la importancia de lo que falta más que lo que queda, no se había tratado hasta entonces. Es con él y con su ruptura de la forma, que se produce la mayor influencia en toda la escultura posterior hasta la contemporánea.

Tras él, Brancusi, que desgarró toda la historia del pedestal y Giacometti, que abre un nuevo camino al realizar esculturas figurativas de muy pequeño formato resaltando de este modo la importancia del vacío. El mismo artista respondía a la pregunta de por qué hacía cosas tan pequeñas con un: ***"Para que el espacio se agrande"*** (Giacometti citado en Chillida, 2003)⁹²⁶ Una respuesta magnífica que se debe tener presente al hablar del vacío en la escultura. Por supuesto, no se puede obviar el gran cambio producido por las obras de Picasso y Julio González, pues la visión que hay en la escultura de ambos, rompe con la concepción del arte como una ventana que abre sus hojas a la escultura que vino después.

En todo caso, no se trata ahora de hacer una ilustre reflexión sobre la escultura con todos y cada uno de los escultores citados a lo largo del estudio, sino de tener conciencia del proceso abordado en el trabajo, que nos ha llevado a concluir con la gran trascendencia del vacío en el

⁹²⁵ Barañano, K. (2003): op.cit., nota 77, p. 59. Entrevista con Eduardo Chillida.

⁹²⁶ Giacometti, A. (2003): citado en op.cit., nota, 59, p. 72. Entrevista Thomas Messer y Eduardo Chillida.

arte escultórico a lo largo de los siglos y a través de sus autores.

De este modo, la conclusión más relevante a la que este estudio nos ha conducido se resume en esa búsqueda espacial a través de la escultura que, a lo largo de los siglos, ha ido repitiendo esquemas con un comportamiento cíclico que se asemeja a la ampolla de un reloj de arena que se estrecha y se ensancha indefinidamente. Si observamos sus orígenes como simiente escultórica en la prehistoria, advertimos el vacío en extensión, es decir, entendido como paisaje por medio de las estructuras megalíticas realizadas. Toda esta inmensidad sigue elevándose hasta lo divino con las obras egipcias erigidas como habitáculos de divinidad, para terminar acercándose más a la escultura como objeto con el arte griego. Este estrangulamiento en la cadena escultórica se mantiene en las épocas posteriores, con Rodin, Maillol, Rosso, Modigliani, Picasso, Archipenko, Tatlin, Arp, Calder... que a pesar de abrir caminos hacia el hueco y el vacío, sus creaciones se centran en esculturas como objetos espaciales.

La espiral se despliega de nuevo hacia la escultura como espacio abierto y paisaje con los minimalistas, los artistas Land Art y todo el arte conceptual. Pero, si avanzamos un poco más observamos como reiteradamente los artistas regresan a la escultura como esencia para hablarnos del hueco y del vacío como hicieron Oteiza, Chillida o Henry Moore, y vuelven a expandirse hasta el creciente carácter desmaterializador de nuestro entorno actual en una infinita sucesión.

De este modo, la estructura de nuestro estudio se asemeja a un reloj de arena sempiterno, donde una vez

atraviesa el primer embudo continua indefinidamente hacia otro nuevo cono que ofrece el siguiente paso. Y del mismo modo, que nuestra cadena de ADN otorga la identidad ineludible de cada individuo, la dualidad escultura objeto/escultura espacio, reitera la importancia del vacío como una invariable matemática necesaria para perpetuarse a lo largo de todas las épocas.

Por otra parte, una vez llegados a este punto de balance en la investigación, se ha podido corroborar el logro de los objetivos planteados al principio de la misma. En relación a nuestro primer objetivo ya se estableció la distinción entre un estudio acerca del espacio escultórico y otro en el que, como es nuestro caso, se analiza la relación concreta entre escultura y vacío.

En consecuencia, a lo largo de todo el escrito hemos ido abordando los conceptos que nos han ayudado a explorar las cualidades del vacío escultórico, identificando sus nociones, sus orígenes e influencias dentro del contexto del arte moderno hasta nuestros días, con lo que afianzamos otro de los objetivos de nuestro estudio.

Con todo, tras investigar algunas de las aportaciones escultóricas y sus autores, hemos llegado a la conclusión de que la escultura no es únicamente la extensión material de ese objeto físico que ocupa un lugar y así ha quedado contrastado en cada una de las contribuciones artísticas expuestas en el trabajo y, por lo tanto, la gnosis del vacío queda reflejada de modo determinante.

Lo que nos lleva al hecho, de que tras haber analizado y establecido grados de coherencia entre el arte pasado y el contemporáneo por medio del tema del vacío, es posible abrir el camino hacia un nuevo desarrollo educativo, cultural y social, al facilitar conocimientos y bases de investigación que permitan el desarrollo de otros estudios derivados del tema. De este modo planteamos una investigación abierta, que proporcione y contribuya a nuevos planteamientos relacionados con esta idea, tanto a nivel formativo como artístico.

En último lugar, cerramos nuestras conclusiones con la exposición de una obra personal, cuyo tema ha sido exclusivamente el argumento de nuestro estudio y que servirá como referencia y objeto de integración de todo lo investigado en la tesis.

La concepción de este propósito se revela por el hecho de formalizar tan amplio estudio, lo que ha contribuido a que durante estos años, se establecieran ideas y planteamientos que posteriormente han sido concretados en materia real cuyo contenido principal ha sido invariablemente el vacío.

Fruto de las ideas planteadas por algunos artistas, los trabajos que en consecuencia materializaron esas ideas, los nuevos conceptos encontrados a lo largo del estudio y la propia investigación, han favorecido la voluntad de expresar por medio de la cerámica, en este caso, una serie de obras en las que se ha encerrado, rodeado y perpetuado el vacío implícito en los huecos aún cuando éstos no son visibles.

A través de esta muestra se reafirma el enriquecimiento al que se ha llegado gracias a este estudio, defendiendo la postura de que una investigación no solo tiene como finalidad un texto escrito, sino también, una aportación creativa indiscutible, repleta del esfuerzo de síntesis emocional del trabajo desarrollado. Quizá por ello, la contribución más importante de cualquier trabajo de investigación relacionado con la creatividad sea, y así hemos querido concluir, desterrar la faceta investigadora como idea cerrada y en la que trabajar con el pensamiento no es sólo crear ensayos, sino abrazar la praxis creativa.

En definitiva, podemos decir que el trabajo aquí expuesto es una experiencia formativa que subyace en la obra de cerámica. El vacío como hueco, concepto extraído de los estudios realizados durante la investigación y exportados por medio de las manos para su reconstrucción con la materia más pretérita: la tierra.

DIRECTORIO DE ÍNDICES

INDICE ONOMÁSTICO.

(Glosario de artistas por orden alfabético)

Alfaro, Andreu	166
Anderson, Otelo	657, 660
André, Carl...25,160, 560, 567, 588, 589, 594, 602, 603, 604, 605, 606, 610, 841, 851	
Arcesilao.....	143
Archipenko, Alexander...36, 154, 182, 325, 388, 397, 398, 399, 434, 865	
Arman, Pierre	254
Arnatt, Keith	849
Arp, Jean...36, 333, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 523, 526, 527, 865	
Artschwager, Richard	851
Asher, Michael	639, 640
Baldessari, John.....	849
Barlach, Ernst..... 35, 276, 347, 348, 349, 350, 351, 352	
Barry, Robert	848, 849, 850, 852
Barthelme, Frederick	842
Barye, Alfred	150, 151
Bernini, Gian Lorenzo..... 61, 149, 236, 403, 730	
Beuys, Joseph...58, 74, 77, 115, 167, 508, 612, 627, 628, 629, 813	
Boccioni, Umberto...74, 276, 323, 405, 434, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 449, 458, 464, 492	
Bochner, Mel	845
Bourdelle, Antoine..... 336, 345, 535	
Bourgeois, Louise	36, 78, 79, 126, 253, 333
Brancusi, Constantin...26, 35, 82, 93, 130, 131, 152, 164, 165, 166, 167, 169, 276, 277, 322, 325, 364, 369, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 427, 575, 602, 711, 712, 728, 742, 774, 864	
Braque, Georges	399, 400, 401, 402, 403, 404, 405
Breton, André	489, 542, 537
Brouwn, Stanley.....	828, 852
Buonarroti, Miguel Ángel	61, 114, 123, 124, 336, 337

Calder, Alexander	36, 90, 276, 466, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 722, 865
Carpeaux, Jean-Baptiste	150, 151, 181, 327
Cellini, Benvenuto	61, 148, 157
Cezánne, Paul	324, 325, 399, 422
Chillida, Eduardo	36, 78, 85, 162, 185, 231, 232, 272, 705, 706, 707, 708, 725, 727, 730, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 779, 864, 865
Creed, Martin	36, 853, 854, 855, 856
Dana, Yves	166, 167
Degás, Edgar	264, 290, 291, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 306, 315, 318
Derain, Andre	160, 369, 387, 427
Dibbets, Jean	841
Drury, Chris	90, 172, 173, 214
Duchamp, Marcel	36, 70, 74, 267, 268, 276, 356, 357, 388, 445, 446, 483, 484, 486, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 526, 548, 550, 581, 584, 632, 727, 813, 831
Duchamp-Villon, Raymond	356
Eichhorn, Maria	853
Ernst, Max	382
Escher, Maurits Cornelis	91
Fabro, Luciano	614, 615, 622
Fariji, Mohamed	95, 96, 98
Fidias	143, 177, 241, 751
Flavin, Dan	553, 567, 594, 598, 599, 600, 601, 602, 605
Fontana, Lucio	160, 161
Gabo, Naum	26, 97, 466, 470, 471, 472, 473, 519
Gargallo, Pablo	36, 426
Gauguin, Paul	306, 307, 361, 362, 365, 366, 368, 369, 387, 405, 728
Giacometti, Alberto	36, 74, 417, 466, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 559, 727, 864
Goldsworthy, Andy	89, 172, 173, 174, 646
González, Julio	36, 53, 152, 153, 160, 406, 414, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 520, 549, 864
Gris, Juan	396, 419
Guino, Ricardo	304
Haacke, Hans	849, 850
Heizer, Michel	649, 654, 661, 662, 663, 664, 671, 682, 830
Hildebrand, Adolf	350, 351, 352
Holt, Nancy	661, 669, 670
Huebler, Douglas	843
Huot, Robert	851
Huws, Bethan	853

Ibarrola, Agustin.....	647
Iglesias, Cristina...36, 79, 80, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804	
Jacob, Max.....	495
Jetelová, Magdalena	631
Judd, Donald...484, 551, 561, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 584, 586, 587, 637, 790	
Kaltenbach, Stephen.....	851
Kandinsky, Vasily...27, 36, 37, 106, 179, 271, 272,273, 274, 341, 342, 751, 752	
Kapoor, Anish...36, 82, 728, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826	
Kawamata, Tadashi	631
Kimsooja	36, 73, 788
Kirchner, Ernst	387
Klein, Yves.....	390, 391, 827, 851, 852, 855
Kozlov, Christine.....	849
Kuspit, Donald.....	584
Laurens, Henry	325
Lehmbruck, Wilhelm... ..	348, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 361
Leiro, Francisco	70, 71, 171, 172
LeWitt, Sol...554, 555, 559, 567, 572, 573, 574, 575, 790, 838, 839, 844	
Lipchitz, Jacques.....	325, 742
Lisipo	63, 177, 245, 252
Lissitzky, El.....	466, 476, 477, 478, 479, 480
Long, Richard	2, 697, 713
Lucebert	161
Maillol, Aristide...26, 35, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 317, 318, 323, 346, 349, 352, 356, 358, 443, 728, 865	
Malévich, Kasimir...27, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 466, 468, 476, 552, 565, 566, 736	
María, Walter de	654, 661, 672, 673, 674
Marín, Javier	258
Marinetti, Filippo Tomasso	435, 436
Matisse, Henry...195, 361, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 387, 405, 540, 728, 815	
Mazeud, Dominique	657
Mendietta, Ana	657
Merz, Mario	131, 132, 133, 134, 624, 625, 626, 632
Minujin, Marta	257
Miró, Joan.....	487, 488, 489, 519, 523, 524, 526
Mirón	238, 242, 251, 730
Mitoraj, Igor.....	70, 72, 175, 176, 255
Modigliani, Amadeo...35, 276, 358, 369, 376, 377, 378, 379, 380, 387, 774, 865	
Moholy-Nagy, Lázsló.....	466, 473, 479, 480, 481
Mondrian, Piet	27, 185, 524, 525, 526, 532, 552
Monet, Claude	315

Moore, Henry...	36, 53, 74, 75, 76, 95, 98, 152, 169, 172, 185, 264, 275, 277, 333, 375, 385, 559, 705, 706, 725, 727, 730, 733, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 865
Morel, Louis	305
Morris, Rirchard...	556, 557, 558, 567, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 584, 610, 613, 661, 670, 671, 672, 682
Muñoz, Lucio	119, 120
Nauman, Bruce	127, 128
Navalón, Natividad	36
Navarro, Mikel	161, 162
Niram, Romeo	130
Noguchi, Isamu	102, 185, 386, 704, 712, 713
O'Doherty, Brian	584
Oiseau du Bénin	35
Oldenburg, Claes	484
Ondak, Roman	853
Ono, Yoko	840
Oppenheim, Dennis	676, 677, 678
Oteiza, Oteiza...	36, 52, 78, 185, 214, 266, 270, 725, 727, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 865
Paz, Manolo	168, 214
Pevsner, Antoni	466, 470, 471, 473, 474, 475, 730
Picasso, Pablo ...	27, 33, 34, 35, 36, 76, 77, 121, 159, 160, 266, 276, 325, 364, 365, 369, 376, 382, 387, 393, 399, 400, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 423, 424, 425, 429, 447, 456, 466, 467, 470, 487, 489, 490, 491, 492, 520, 537, 548, 741, 864, 865
Pistoletto, Michelangelo	254, 616, 618
Praxíteles	143, 177
Rauschenberg, Robert	508, 548
Reinhardt, Ad	582, 835, 847
Renoir, Auguste	301, 302, 303, 304, 305
Rodchenko, Alexander	466, 468, 469, 519
Rodin, Auguste...	27, 34, 35, 112, 151, 156, 157, 158, 165, 169, 181, 259, 262, 276, 292, 293, 307, 309, 310, 311, 315, 316, 318, 319, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 350, 351, 352, 358, 360, 364, 370, 381, 382, 385, 463, 464, 524, 684, 728, 863, 865
Rosso, Medardo...	35, 276, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 433, 438, 443, 728, 865
Salazar, Dora	80, 81, 191
Sandler, Irving	584
Schwitters, Kurt	513, 632, 633
Serra, Richard	598, 606, 607, 608, 609, 614, 641, 642, 643
Serrán, Ginés	175, 177
Shaffer, Fern	657, 660
Shöffer, Nicolas	465

Sierra, Santiago.....	71, 855, 856
Simonds, Charles	163
Smith, David	423, 549
Smith, Tony	564, 592, 593, 594
Smithson, Robert...89, 163, 591, 592, 651, 656, 661, 664, 665, 666, 667, 671, 682, 789	
Solano, Susana...106, 162, 163, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811	
Solís, Mar	169, 170
Tapies, Antoni	117
Tatlin, Vladimir...36, 276, 447, 448, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 468, 552, 553, 736, 865	
Turrell, James.....	215, 661, 667, 668
Varejão, Adriana	163, 164
Vigeland, Gustav.....	256
Weiner, Hannah	850
Whiteread, Rachel	857, 858, 859, 860

LISTA DE ILUSTRACIONES Y CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS.

CAPÍTULO I. ORIGEN DEL ESTUDIO

- Ilustración 1. Apolo de Velvedere. Atribuido a Leocares. Museo Pío-Clementino, Musei Vaticani, Vaticano: <http://www.arssommun.com>..... 18
- Ilustración 2. Venus de Milo. Museo de Louvre, París: <http://www.asinine.org>..... 18
- Ilustración 3. Doríforo. Policleto. Museo de Nápoles: <http://www.cib.na.cnr.it> 21
- Ilustración 4. Mamut. Museo de Prehistoria de Blaubeuren. Stuttgart. Alemania: <http://www.egiptoantiguo.org> 22
- Ilustración 5. Venus de Willendorf. Museo Natural de Viena. Austria: <http://www.egiptoantiguo.org> 22
- Ilustración 6. Estatua de la Libertad. Auguste Bartholdi. Isla de Bedloe. Nueva York: <http://www.losmejoresdestinos.com>..... 26
- Ilustración 7. Torre Eiffel. Auguste Eiffel. París. Francia: <http://www.historia.mforos.com>..... 26
- Ilustración 8. Monumento a Apollinaire. Pablo Picasso. 1928: <http://www.kalipedia.com> 34

CAPÍTULO II. SOBRE LA ESCULTURA Y EL VACÍO

- Ilustración 9. Venus de Lespugue. Museo del hombre de París. Francia: <http://www.usuarioslycos.es>..... 60
- Ilustración 10. Venus de Avdeevo. Museo de Antropología de la Universidad de Moscú. Rusia: <http://www.usuarioslycos.es>... 60
- Ilustración 11. Apoxiomenos. Lisipo. 325 a.C. Museos Vaticanos. Italia: <http://www.arte.observatorio.info>..... 63
- Ilustración 12. Detalle de la Puerta de la muerte. Giacomo Manzú, 1952-64. Vaticano. Italia: <http://www.sculturaitaliana.com> .. 64
- Ilustración 13. Metopa del Partenón. 447-432 a. C. Grecia: <http://www.uk.digiserve.com>..... 66
- Ilustración 14. Torso romano. S. I-II d.C. Museo de Cádiz: <http://www.juntadeandalucia.es>..... 66
- Ilustración 15. Sa Nitia. Evaristo Belloti, 2003. Obra-instalación. Sala de exposición Palacio de Cristal. Madrid. España: <http://www.artespain.com>..... 68
- Ilustración 16. Bleu&rose. Samuel François, 2005. Instalación exterior. Francia: <http://www.itsnicethat.com> 68
- Ilustración 17. In advance of a broken arm, Marcel Duchamp, 1915. Yale Center for British Art, New Haven, EE.UU.: <http://www.patry33.wordpress>..... 70
- Ilustración 18. Don Quijote en Sierra Morena, Francisco Leiro, 2005. Galería Marlborough, Madrid, España: <http://www.galeriamarlborough.com> 71

Ilustración 19. Ikaria. Modelado en barro de la obra en el taller del escultor: http://www.delchiaro.com	72
Ilustración 20. Ikaria. Igor Mitoraj. 1996. Faubourg de l'Arche. Francia: http://www.modesimages.blogspot.com	72
Ilustración 21. Respirar - Una mujer espejo. Kimsooja, 2006. Instalación en el Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.: http://www.foundationforcontemporaryarts.org	73
Ilustración 22. Figura reclinada en dos piezas. Henry Moore, 1963-64. En los terrenos de Kenwood House. Londres: http://www.almendron.com	75
Ilustración 23. Cabeza de hombre. Picasso, 1943. Colección particular de Omid y Bitá Kordestani.: http://www.huma3.com	77
Ilustración 24. Felt suit. Joseph Beuys. 1970. Propiedad de Joseph Beuys, NY.: http://www.emailart.com.ar	77
Ilustración 25. Siete en la cama, detalle. Louise Bourgeois. 2001. Cortesía de Cheim and Read, Galería Karsten Greve y Galería Hauser & Wirth. N.Y.: http://www.telegraph.co.uk	79
Ilustración 26. Corredor suspendido. Cristina Iglesias, 2006. Galería Elba Benítez. Madrid: http://www.elbabenitez.com	80
Ilustración 27. Campanilla. Dora Salazar. Ubicada en la carretera NA-32 Noain (Talluntxe). Navarra: http://www.cfnavarra.es	81
Ilustración 28. Pilar, Anish Kapoor, 2003. Lisson Gallery. Londres. 82	
Ilustración 29. Plastic men. Mark Jenkins, 2005. Instalación urbana en Washington D.C.: http://www.xmarkjenkingsx.com	84
Ilustración 30. Las diez láminas que componen el test de Rorschach: http://www.es.wikipedia.org	86
Ilustración 31. Domestic bliss 2. Detalle. James Chedburm, 2003. Propiedad del autor. París. Francia: http://www.chedburm.free.fr	87
Ilustración 32. Earthquake Circle. Richard Long, 1991. Galería Art at Swiss Re. Suiza: http://www.artatswissre.com	88
Ilustración 33. El cielo sobre la tierra. Adolfo Schlosser, 1993. Colección permanente del Museo Patio Herreriano. Valladolid. España: http://www.museopatioherreriano.org	88
Ilustración 34. Broken Circle. Robert Smithson, 1971. Emmen. Holanda: http://www.52photographers.com	89
Ilustración 35. Dandelion. Andy Goldsworthy, 1987. Auckland Art Gallery Toi o Tamaki. Auckland. Nueva Zelanda: http://www.karenhedgins.wordpress.com	89
Ilustración 36. Pine Circle. Chris Drury, 1984. Propiedad del autor: http://www.chrisdrury.co.uk	90
Ilustración 37. Sin título. Alexander Calder, 1980. Colección privada. Nueva York: http://www.josephklevenefineart.ltd.com	90
Ilustración 38. Cielo y agua I. M. C. Escher, 1938. M. C. Escher Company, Holanda: http://www.mcescher.com	91
Ilustración 39. La diosa. Joseph Clará, 1910. Jardines del MEAC. Madrid: http://www.almendron.com	92

Ilustración 40. El beso. Constantin Brancusi, 1907. Museo de Arte, colección de Louise and Walker Arensberg. Filadelfia: http://www.artespana.com	93
Ilustración 41. Figura reclinada. Henry Moore, 1969. Museo de Arte de San Diego. California: http://www.almendron.com	95
Ilustración 42. Una mirada a la profundidad. Mohamed Fariji, 2002. Divers, espacio de creación y mediación artística Barcelona: http://www.drivers-art.com	96
Ilustración 43. Construcción lineal. Naum Gabo, 1942-43. Colección Phillips, Washington D.C.: http://www.cl.kalipedia.com	97
Ilustración 44. Anillo mágico. Isamu Noguchi, 1970. Museo Noguchi, Vernon Boulevard, Long Island City, NY.: http://www.noguchi.org	102
Ilustración 45. Proyectos. Susana Solano, 2007. Fundación ICO. Madrid. Las maquetas de estas obras para espacio público de Susana Solano son tratadas como esculturas: http://www.CA-SO.com	106
Ilustración 46. Las puertas. Christo y Jeanne-Claude , 1979-2005. Proyecto para Central Park, ciudad de Nueva York: http://www.yami-magola.blogspot.com	107
Ilustración 47. Las puertas. Instalación final de 7500 puertas en Central Park. 2005: http://www.static.picassomio.com	108
Ilustración 48. Figurilla sobre base que para mí es una barca. Alberto Giacometti, 1950. Colección particular: Giacometti, Alberto. Escritos. Madrid, Síntesis, 2001.....	110
Ilustración 49. Mujer desnuda sobre su espalda y los muslos abiertos. Auguste Rodin, 1900, Musée Rodin, Paris: http://www.blog.goldini.com	112
Ilustración 50. Monumento a los peregrinos. Antoni Tápies, 1992. Gadesa. Cataluña: http://www.amicsdelspelegrins.com	118
Ilustración 51. Cella. Lucio Muñoz, 1996. Monasterio de Silos. Burgos. España: http://www.masdearte.com	120
Ilustración 52. Modelo en barro de torso femenino. Miguel Ángel, 1533. Casa Buonarroti, Florencia: Wittkower, Rudolf. La escultura. Procesos y principios . Madrid, Alianza, 1991.	124
Ilustración 53. Fragile Goddess. Louise Bourgeois, 1970. Galería Lelong, Zurich: VV.AA. Louise Bourgeois. Barcelona, Fundación Antoni Tápies, 1990.	126
Ilustración 54. Live-taped video corridor. Bruce Nauman, 1970. Centro de Arte y Medios de Comunicación, Karlsruhe: http://www.bridell.com	127
Ilustración 55. Henry Moore to fail (back view). Bruce Nauman, 1967. Propiedad del galerista Leo Castelli: Descubrir el Arte, nº 104, año XI, 2007.....	128
Ilustración 56. Nouveau né II ou avec tête d'enfant endormi. Constantin Brancusi, 1923 y 1906 respectivamente. Paris, Museo Nacional de Arte moderno - Centre Georges Pompidou. Legado por Brancusi en 1957: Meguerditchain, Georges. Fotografías de los fondos CNAC, MNAM. Dist. RMN, París	131

Ilustración 57. Triplo igloo. Mario Merz, 1984. Museo de Arte contemporáneo de Montreal: http://www.regionepiemonte.it..	132
Ilustración 58. Igloo Fibonacci. Mario Merz, 1982. Catálogo L'ARC. París: Pirson, Jean Françoise. La estructura y el objeto. Ensayos y experimentos. Barcelona, PPU, 1988.	133
Ilustración 59. Número de misticismo en neón. Serie de Fibonacci. Mario Merz, 1972. Centro del Arte de la Luz, Unna. Alemania: http://www.wdr.de..	133
Ilustración 60. Tetis le pide a Hefesto una nueva armadura para su hijo Aquiles. Pintura griega en vaso: http://www.guiadegrecia.com..	137
Ilustración 61. Hacha de mano: http://www.revistaair.net..	138
Ilustración 62. Relieve en las grutas de Dordogne. Francia: http://www.dearqueologia.com..	139
Ilustración 63. Bisontes de Tuc d'aoudoubert. Ariéges, Francia: http://www.sauval.com..	140
Ilustración 64. Relieves de Tassili, Egipto: Revista Año Cero. Diciembre 2008, fotografía de Manuel Delgado.	141
Ilustración 65. Vaso canópico, donde se guardaban las vísceras de Tutankamon: http://www.es.encarta.msn.com..	141
Ilustración 66. Centauro del s. VI a.C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid: http://www.arsummum.net..	143
Ilustración 67. La piedad, anónimo. Museo Nacional de Escultura de Valladolid: http://www.diputaciondevalladolid.es..	145
Ilustración 68. Madonna de las nubes. Donatello. Museum of Fine Arts. Boston. EE.UU.: http://www.mfa.org..	146
Ilustración 69. Exempeda de Alberti, realizado no por Alberti, sino por un seguidor de Leonardo. Dibujo del Codex Vallardi: http://www.abj.us.es..	147
Ilustración 70. Pedro el Grande. Falconet, 1768. San Petersburgo. Rusia: http://www.wikipedia.org..	148
Ilustración 71. Pantógrafo del siglo XIX: http://www.travel.wehshots.com..	149
Ilustración 72. Ugolino y sus hijos. Carpeaux, 1862. Museo de Orsay: http://www.gbtate.com..	150
Ilustración 73. León aplastando una serpiente. Alfred Barye. Copia reducida por medio del pantógrafo de Collas: http://www.gbtate.com..	151
Ilustración 74. Torso. Julio González, 1939. MOMA, Nueva York: catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid, 2008.	152
Ilustración 75. Object (Roses des Vents), Joseph Cornell, 1942-53. Museo de Arte Moderno. Nueva York: http://www.dl.ket.org..	153
Ilustración 76. La nit. Robert Ferrer, 2008: http://www.robertferrermartorell.blogspot.com..	154
Ilustración 77. El beso. Auguste Rodin, 1901-04. Museo Rodin, París: http://www.artecreha.com..	157

Ilustración 78. Femme debout. Picasso, 1945. IVAM. Valencia. Catálogo De Barro y Yeso. IVAM, Valencia.....	159
Ilustración 79. Concetto spaziale. Lucio Fontana, 1950. Colección privada: http://www.tknemedia.net	160
Ilustración 80. Sin título. Lucebert, 1994. IVAM. Valencia: Catálogo De Barro y Yeso. IVAM, Valencia	160
Ilustración 81. Vestigio I. Mikel Navarro. 1990. IVAM. Valencia:	Catálogo De Barro y Yeso. IVAM, Valencia 161
Ilustración 82. Lurra G 215. Chillida, 1991. IVAM. Valencia: .	Catálogo De Barro y Yeso. IVAM, Valencia..... 161
Ilustración 83. A Smithson, nº 1. Susana Solano, 1993. IVAM: Catálogo De Barro y Yeso. IVAM, Valencia.....	162
Ilustración 84. Sin título. Charles Simonds, 1997. IVAM: Catálogo De Barro y Yeso. IVAM, Valencia	162
Ilustración 85. Instalación en el Centro Cultural Banco do Brasil, Adriana Varejão, 2001. Río de Janeiro: http://www.anthology-of.art.net	163
Ilustración 86. Recuerdos. Andreu Alfaro, 1999. Colección del artista: Descubrir el Arte, nº 103, año IX. 2000.....	165
Ilustración 87. Stele XXXI. Yves Dana, 2003. Galería Colon XVI, Nueva York.: http://www.artenet.com	166
Ilustración 88. Bosque de menhires. Manolo Paz, 1994. A Coruña: Sobrino Manzanares, M ^a Luisa. Escultura Contemporánea en el Espacio Urbano. Galicia, Electa, 1999.....	167
Ilustración 89. Los vértices de la vibración. Mar Solís, 2009. ARCO. Madrid. España: Revista Descubrir el Arte, nº 120, año X, 1999.....	169
Ilustración 90. Sayón I. Francisco Leiro, 2005. Galería Marlborough. Madrid. España: Catálogo Marlborough. Francisco Leiro. 2006.	171
Ilustración 91. Cuckoo Dome. Chris Drury, 1992. Sussex. Inglaterra: Drury, Chris. <i>Silent Spaces</i> . London, Thomas and Hudson, 1998	172
Ilustración 92. Andy Goldsworthy. 1987, realizando la instalación Ends of Bamboo: http://www.blogs.warwick.ac.uk	172
Ilustración 93. Ends of Bamboo. Andy Goldsworthy. 1987. Cortesía de Getty Institute – ArtsEdNet: http://www.coredmonthly.com	173
Ilustración 94. Poseidón de Artemisión. Anónimo, inicios del s. V a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas: Corredor Martínez, Juan Antonio. Técnicas de Fundición Artística. Granada, Universidad de Granada, 1999.	174
Ilustración 95. Gambe Alate. Igor Mitoraj, 2002. Mercado de Cracovia. Polonia: http://www.commonc.wikimedia.org	175
Ilustración 96. Los Hércules y la Unión del Mundo. Ginés Serrán, 2007. Puerto de Ceuta: Revista Descubrir el Arte, nº 100. Año IX, 2007.....	176
Ilustración 97. La Danza. Carpeaux, 1865-69. Museo del Louvre de París. Francia: http://www.artespana.com	180

- Ilustración 98. Bosón Higgs. Simulación de la producción de un bosón de Higgs en el detector CMS. CERN. Ginebra: <http://www.muyinteresante.es> 186
- Ilustración 99. Imagen real del rastro que deja un neutrino al interactuar con un electrón. La forma en que estas partículas se combinan dicta la estructura de la materia. CERN. Ginebra: <http://www.muyinteresante.es> 187
- Ilustración 100. Enso. Torei, 1995. Publicado por John Stevens en Sacred Calligraphy of the East. Boston and London. Shambhala: Stevens, John. Sacred Calligraphy of the East. London, 1995 191
- Ilustración 101. Paisaje. Juran. Museo del Palacio de Taipei: Cheng, Françoise. Vacío y Plenitud. Madrid, Siruela, 2009.. 193

CAPÍTULO III. ANTECEDENTES ESCULTÓRICOS Y VACÍO PRIMIGENIO

- Ilustración 102. Bisonte encogido que vuelve la cabeza. Anónimo. 14.000 años. Altamira. España: <http://www.usjarvos.arsytel.com> 201
- Ilustración 103. Vaso campaniforme. Cerámica prehistórica. Necrópolis de Monte Bajo. Alcalá de los Gazules. Cádiz: <http://www.mundocultural.net>. 202
- Ilustración 104. Colocación del barro sobre huecos en las rocas para su modelado. Taller de cerámica prehistórica. Centro Algaba. Málaga: <http://www.algabaderonda.com> 203
- Ilustración 105. Modelado a pellizco y con churros. Conservando como sostén principal el hueco: Peterson, Susan. Trabajar el barro. Barcelona, Blume, 2003. 204
- Ilustración 106. Menhires de Callanish. 1800 a.C. están dentro de las primeras piedras que midió Alexander Thom: Skinner, Stephen. Geometría Sagrada. Madrid, Gaia, 2007. 206
- Ilustración 107. Alineamientos de menhires: <http://www.guiadearte.com> 207
- Ilustración 108. Vista de Stonehenge. Inglaterra: <http://www.moleskinearquitectonico.blogspot.com>..... 208
- Ilustración 109. Vista aérea de Stonehenge. Inglaterra: <http://www.moleskinearquitectonico.blogspot.com>..... 209
- Ilustración 110. Plano de Stonehenge: <http://www.jineteinsomne.blogspot.com> 209
- Ilustración 111. Planta de Stonehenge: <http://www.jineteinsomne.blogspot.com> 210
- Ilustración 112. Distribución de los huecos que forman los arcos: <http://www.stonhenge.zorges.com> 210
- Ilustración 113. Agujeros de Aubrey: <http://www.moleskinearquitectonico.blogspot.com>..... 211
- Ilustración 114. Alineaciones de Carnac. Francia: <http://www.es.franeguide.com> 212

Ilustración 115. Roden crater. James Turrell, 1977. Desierto de Arizona, EE. UU. Fotografía de Florian Holzherr: http://www.artfund.org .	214
Ilustración 116. Pirámide romboidal. Snofru, Dinastía IV. Dashur. Egipto: http://www.egiptologia.org.ve .	217
Ilustración 117. Interior de la pirámide de Jufu, IV Dinastía. Ghiza. Egipto: http://www.egiptomania.com .	218
Ilustración 118. Cámara del Rey. Pirámide de Jufu (Keops), IV Dinastía. Ghiza. Egipto: http://www.egiptomania.com .	219
Ilustración 119. Cámara de la Reina. Pirámide de Jufu (Keops), IV Dinastía. Ghiza. Egipto: http://www.egiptomania.com .	219
Ilustración 120. Cámara Subterránea. Pirámide de Jufu (Keops), IV Dinastía. Ghiza. Egipto: http://www.egiptomania.com .	220
Ilustración 121. Recorrido por el interior de la Pirámide Encorvada de Esnofru. IV Dinastía. Dashur. Egipto: http://www.egiptomania.com .	222
Ilustración 122. Primer plano del cartucho de color rojo del rey Jufu. IV Dinastía. Guiza. Egipto: http://www.egiptomania.com .	223
Ilustración 123. Las ocas de Meidum. Detalle. Dinastía IV. Museo de El Cairo. Egipto: http://www.egiptomania.com .	224
Ilustración 124. Estela de Hori. Museo Británico. Londres: http://www.transoxiana.org .	225
Ilustración 125. Relieves de la antecámara y la cámara funeraria (al fondo) de la pirámide de Unis. Saqqara. Egipto: Archivo giunti, El Antiguo Egipto. Madrid, Susaeta.	226
Ilustración 126. Paleta de Narmer. 3000 a.C. Hierápolis. Tebas. Egipto: http://www.georginagluz.iespana.es .	227
Ilustración 127. Piedra Rosetta. 196 a.C. Rosetta, Egipto. Museo Británico, Londres: http://www.educastur.princast.es .	228
Ilustración 128. Descifrado de jeroglífico: http://www.sobregipto.com .	229
Ilustración 129. Proyecto Tindaya. Chillida. Archivo perteneciente al Museo Chillida-Leku. Bilbao: http://www.eduardochillida.com .	231
Ilustración 130. Montaje callejero de Eltono, 2009, Madrid: Gaum, Francesca. Creatividad en la calle. El nuevo Arte Underground. Barcelona, blume, 2008.	232
Ilustración 131. Gráfico callejero. Zezao, 2006. Brasil: Gaum, Francesca. Creatividad en la calle. El nuevo Arte Underground. Barcelona, blume, 2008.	233
Ilustración 132. Fauno Barberini. 200 a.C. Restaurado por Bernini. Gliptoteca de Munich: http://www.arssummun.net .	235
Ilustración 133. Anciana borracha. Atribuida a Mirón de Tebas, hacia el s. II a. C.: http://www.nocion.com .	237
Ilustración 134. Busto en mármol de Afrodita. Exposición en el Museo Arqueológico de Alicante. España: http://www.mercurio.com .	238
Ilustración 135. Grupo Geneleos. Geneleos, 560 a.C. Museo de Berlín. Alemania: http://www.classics.uga.edu .	239

Ilustración 136. Discóbolo. Mirón, 455 a. C. Museo Británico, Londres: http://www.arssummun.net	241
Ilustración 137. Tipos de circuitos para exposiciones. Diseño de Dean, 1994: Fernández, alonso. Diseño de exposiciones. Madrid, Alicura, 1999.....	243
Ilustración 138. Apoxiomenos. Lisipo, s. I d. C., copia romana del original griego del 320 a. C. Museo Pio-Clementino, Vaticano. Italia: http://www.arssummun.net	244
Ilustración 139. Columnas griegas. En la imagen se aprecia el progresivo adelgazamiento de la columna de la dórica a la jónica y finalmente a la corintia: http://www.es.encarta.msn.com	245
Ilustración 140. Victoria de Samotracia. 190 a.C., Museo del Louvre. París. Francia: http://www.arssummun.net	247
Ilustración 141. Efebo critio. 480 a. C. Museo de la Acrópolis. Atenas, Grecia: Flynn, Tom. El cuerpo en la escultura. Madrid, Akal, 1998.	250
Ilustración 142. Hermafrodita dormido. Siglo II a.C. Museo Louvre. París. Francia: http://www.martafort.files.wordpress.com ...	251
Ilustración 143. Piel de ante del hombre desnudo. Louise Bourgeois, 1984. Galería Robert Miller. New York: VV.AA. Louise Bourgeois. Barcelona, Fundación Tàpies, 1991.	252
Ilustración 144. La Venus de los Trapos. Michelangelo Pistoletto, 1967. Tate Gallery. Londres: http://www.tate.org	253
Ilustración 145. El mensajero. Pierre Arman. Colocada en la Avda. Apoquindo. Santiago de Chile: http://www.flickr.com	253
Ilustración 146. Centauro. Igor Mitoraj, 2006. Colocada en Vigo. España: http://www.vigoenfotos.com	254
Ilustración 147. Sin título. Gustav Vigeland. Parque Vigeland. Oslo. Noruega: http://www.citybyaudio.com	255
Ilustración 148. Termopilas. Marta Minjuín, 2005. Propiedad de la artista: http://www.martaminjuin.com	256
Ilustración 149. Hoy es hoy. Javier Marín, 2000. Propiedad del artista. México: http://www.docentes.vacj.mx	257

CAPÍTULO IV. RUPTURA DE LA FORMA

Ilustración 150. Dama Oferente. Picasso, 1933. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid. España. Colección permanente: Martín González, Juan José. Las claves de la escultura. Barcelona, Planeta, 1995	265
Ilustración 151. Caja metafísica abierta. Oteiza, 1970. Galería Principal Art, Barcelona, España: http://www.principalarart.com	265
Ilustración 152. Porta-botellas o erizo. Marcel Duchamp, 1914. Original perdido: Jiménez, José. Imágenes del hombre. Fundamentos de estética. Madrid, Tecnos. 1986	267

Ilustración 153. Caja vacía con gran abertura. Oteiza, 2003. Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, España. http://www.guggenheim-bilbao.com	269
Ilustración 154. La Sirena varada. Chillida, 1972. Puente de Juan Bravo en el Paseo de la Castellana. Madrid. España.: Martín González. Las claves de la escultura. Barcelona, Planeta. 1995	271
Ilustración 155. Alberca soñando. Manuel Rivera, 1984. Colección del autor: Martín González. Las claves de la escultura. Barcelona, Planeta.	273
Ilustración 156. Figura reclinada. Henry Moore, 1969. San Diego Museum of Arte. Estados Unidos: Martín González. Las claves de la escultura. Barcelona, Planeta.	274
Ilustración 157. Torso de Adèle. Rodin, 1878. Museo Rodin de París: http://www.navedelarte.com	275
Ilustración 158. Catalogo de presentación en la exposición universal de París 1900 de las maquinas de escribir Remington con reproducción de cartas de certificación de buen funcionamiento y fotos de los pabellones: http://www.todocolección.net	277
Ilustración 159. Planos y fases de la construcción de la Torre Eiffel. Gustave eiffel, 1887-1889. Arquitecto: Stephen Sauvestre. Ingeniero de estructuras: Maurice Koechlin y Émile Nouguier. Constructora Eiffel et Cie y Promotora Gustave Eiffel & Cie: http://www.wikipedia.com	287
Ilustración 160. Caballo en el abrevadero. Degás, 1860. Museo Metropolitan de art. Nueva York: http://www.misiglo.word .	289
Ilustración 161. Danseuse regardant la plante de son pied droit. Degás, 1921/1931. Musée d'Orsay, Paris, Francia: http://www.musee-orsay.fr	290
Ilustración 162. The Belle Heaulmiere. Rodin, 1885/1887. Museo Brooklyn, Nueva York: http://www.brooklynmuseum.org	292
Ilustración 163. La Coiffure. Degás, 1896. National Gallery de Londres: http://www.nationalgallery.org.uk	293
Ilustración 164. Mujer secándose después del baño. Degás, 1890. National Gallery de Londres: http://www.nationalgallery.org.uk	295
Ilustración 165. Bailarina, arabesque ouverte sobre la pierna derecha, brazo derecho à terre. Degás, 1860. MASP, São Paulo. Brasil: http://www.masp.art.br	296
Ilustración 166. Cuaderno de apuntes. Degás h. 1860. MASP, São Paulo. Brasil: http://www.masp.art.br	297
Ilustración 167. Pequeña bailarina de catorce años. Degás, 1881. Colección de Mr. y Mrs. Paul Mellon, Upperville. Estados Unidos: Flynn, Tom. El cuerpo en la escultura. Madrid, Akal, 2002.....	299
Ilustración 168. Venus Victrix. Renoir, 1916. Parque Middelheim, Amberes. Bélgica: http://www.avlewoncities.com	300
Ilustración 169. Coco. Renoir, 1907. Museo de Orsay, París, Francia: http://www.musee.orsay.fr	301

Ilustración 170. Eau. Renoir y Richard Guino, 1916. Museo de Orsay, París, Francia: http://www.musee-orsay.fr	302
Ilustración 171. Danseuse au tambourin II, (detalle). Renoir y Louis Morel, 1918. Colección particular: http://www.fineart.com ..	304
Ilustración 172. Torso of a Young Woman. Aristide Maillol, 1935. The Montreal Museum of Fine Arts, Purchase: http://www.gallery.ca	307
Ilustración 173. Vista general de una de las salas del Museo Maillol. París: http://www.museemaillol.com	309
Ilustración 174. La Rivière. Maillol, 1938/1943. Museo Middelheim, Bélgica: http://www.museemaillol.com	310
Ilustración 175. Las tres ninfas. Maillol, 1930/38. Colección Tate Gallery. Londres: http://www.tate.orgf.uk	311
Ilustración 176. La nuit. Maillol, 1902. Plaza Öffentlicher. Stuttgart : http://www.common.wikimedia.org	312
Ilustración 177. Conversación en el jardín. Medardo Rosso. 1893. Galería Nazionale d'Arte Moderna, Roma: Read, Herbert. La escultura moderna. Barcelona, Destino. 1998.....	315
Ilustración 178. Balzac. Rodin, 1893-1897. Museo MOMA de Nueva York: http://www.moma.org	315
Ilustración 179. Ecce Puer. Medardo Rosso, 1906. Colección de National Galleries of Scotland, Londres: http://www.nationalgalleries.org	316
Ilustración 180. Man Reading. Medardo Rosso, 1984. Museo MOMA de Nueva York: http://www.moma.org	318
Ilustración 181. Jewish Boy. Medardo Rosso, 1892. Museo MOMA de Nueva York: http://www.moma.org	319
Ilustración 182. Impresión del bulevar. Medardo Rosso, 1893. Storick Collection of Modern Italian Art. Londres: storickcollection.org	321
Ilustración 183. The Whistler Muse. Rodin, 1912. Musée Rodin, París: http://www.musserodin.com	325
Ilustración 184. Adam. Rodin, 1880. Museo Rodin, París: http://www.musserodin.com	327
Ilustración 185. La Piedad florentina. Miguel Ángel, 1550. Santa María del Fiore. Florencia, Italia: Heusinger, Lutz. Miguel Ángel. Todas sus obras. Florencia, Scala. 1989	328
Ilustración 186. Carrera de caballos en Epsom. Theodore Gericault, 1821. Museo del Louvre. París: http://www.louvre.fr	331
Ilustración 187. Bourgeois de Calais. Rodin, 1889. Museo Rodin, París: http://www.musserodin.com	332
Ilustración 188. Las tres sombras. Grupo superior de Las Puertas del Infierno. Rodin, 1880. Museo Rodin, París: http://www.musserodin.com	333
Ilustración 189. La mano de Dios. Rodin, 1896. Museo Rodin, París: http://www.musserodin.com	335
Ilustración 190. Mujer en cuclillas. Rodin, 1881-82. Museo Kunsthaus, Zurich: Gilles, Neret. Rodin. Dibujos y esculturas. Portugal, Taschen. 1997	336

Ilustración 191. Figura cayendo. Rodin, 1887. Figura que forma parte de La Puerta del Infierno. Museo Rodin, París: Gilles, Neret. Rodin. Dibujos y esculturas. Portugal, Taschen. 1997	336
Ilustración 192. Yo soy bella. Rodin, 1882. Museo Rodin, París: Gilles, Neret. Rodin. Dibujos y esculturas. Portugal, Taschen. 1997: Gilles, Neret. Rodin. Dibujos y esculturas. Portugal, Taschen. 1997.....	337
Ilustración 193. Abrigo de Balzac. Rodin, 1898. Museo D'Orsay, París: Gilles, Neret. Rodin. Dibujos y esculturas. Portugal, Taschen. 1997.....	338
Ilustración 194. Balzac. Rodin, 1898. Museo Rodin, París: http://www.musserodin.com	339
Ilustración 195. Retrato de Claire de Choiseul. Rodin, 1902. Museo Rodin, París: Cuadernº[41. Hacia un nuevo lenguaje escultórico. Madrid, Fundación MAPFRE. 2009.....	343
Ilustración 196. Beethoven. Antoine Bourdelle, 1903. Museo d'Orsay, París.: Cuadernº[41. Hacia un nuevo lenguaje escultórico. Madrid, Fundación MAPFRE. 2009.....	344
Ilustración 197. The singing man. Ernst Barlach, 1928. Colección privada. The Cleveland Museum of Art. Ohio, USA: http://www.leopoldmuseum.at	346
Ilustración 198. El vengador. Ernst Barlach, 1914. Tate Gallery, Londres: http://www.tate.org.uk	348
Ilustración 199. Joven. Adolf Hildebrand, 1883. National Galerie. Berlín: http://www.picasaweb.google.com	349
Ilustración 200. Die Kupplerin II. Ernst Barlach, 1920. Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg. Alemania: http://www.ernst-barlach.de	351
Ilustración 201. Mutter und Kind. Wilhelm Lehmbruck, 1907. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg. Alemania: http://www.lehmbruckmuseum.de	352
Ilustración 202. Torso femenino inclinado. Wilhelm Lehmbruck, 1913. Smithsonian Institution, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC.: http://www.hirshhorn.si.edu	354
Ilustración 203. Mujer sentada. Raymond Duchamp-Villon, 1914. Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne , París: Cuadernº[41. Hacia un nuevo lenguaje escultórico. Madrid, Fundación MAPFRE. 2009.....	356
Ilustración 204. Sitzender Jüngling. Wilhelm Lehmbruck 1916/17. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg. Alemania: http://www.lehmbruckmuseum.de	357
Ilustración 205. Caído. Lehmbruck, 1915. Legado Lehmbruck.: Cuadernº[41. Hacia un nuevo lenguaje escultórico. Madrid, Fundación MAPFRE. 2009.....	360
Ilustración 206. Oviri. Paul Gauguin, 1894. Musée d'Orsay, París : http://www.musee-orsay.fr	361
Ilustración 207. Máscara. Picasso, 1919. Museo Nacional Picasso de París: http://www.musee-picasso.fr	364

Ilustración 208. Máscara KANAGA. Museo Nacional de Malí. África: http://www.centroellawria.org	366
Ilustración 209. Pot en forme d'une tête grotesque. Paul Gauguin, 1895. Museo d'Orsay , París: http://www.thecityreview.com	367
Ilustración 210. Huaco. Fase mochica III o clásica. Museo Larco, Lima, Perú. http://www.gabrielbernat.es	367
Ilustración 211. La serpentina. Henry Matisse, 1909. Museo Matisse de Niza. Francia: http://www.musee-matisse-nice.org	370
Ilustración 212. Jeannette I. Matisse, 1910. MOMA, Nueva York: http://www.musee-matisse-nice.org	372
Ilustración 213. Jeannette II. Matisse, 1910. MOMA, Nueva York: http://www.moma.org	372
Ilustración 214. Jeannette III. Matisse, 1911. MOMA, Nueva York: http://www.moma.org	373
Ilustración 215. Jeannette IV. Matisse, 1913. MOMA, Nueva York: http://www.moma.org	373
Ilustración 216. Jeannette V. Matisse, 1916. MOMA, Nueva York: http://www.moma.org	374
Ilustración 217. Cabeza. Modigliani, 1911. Tate Gallery, Londres: http://www.tate.org	377
Ilustración 218. Cabeza de mujer. Amadeo modigliani, 1912. The Mr. and Mrs. Klaus G. Perls Collection: http://www.metmuseum.org	378
Ilustración 219. Cabeza. Modigliani, 1913. Museo Guggenheim de Nueva York: http://www.guggenheim.org	379
Ilustración 220. La musa dormida. Brancusi, 1908. Fotografía del artista. Museo nacional de arte. Bucarest. Rumania: http://www.mnar.arts.ro	380
Ilustración 221. El principio del mundo. Brancusi, 1920. Fotografía del artista. Museo de Arte de Dallas, USA: Brown, Elizabeth. Constantin Brancusi y la fotografía. Madrid, H Kliczkowski, 2002.....	382
Ilustración 222. El pez. Brancusi, 1924. Fotografía del artista. MOMA, Nueva York: Brown, Elizabeth. Constantin Brancusi y la fotografía. Madrid, H Kliczkowski, 2002.....	383
Ilustración 223. Pájaro en el espacio. Brancusi, 1933. Fotografía del artista. MOMA, Nueva York: Brown, Elizabeth. Constantin Brancusi y la fotografía. Madrid, H Kliczkowski, 2002.....	386
Ilustración 224. Vista del taller hacia 1922. Fotografía del artista. MOMA, Nueva York: Brown, Elizabeth. Constantin Brancusi y la fotografía. Madrid, H Kliczkowski, 2002.....	388
Ilustración 225. Mesa del silencio. Brancusi, 1937. Tîrgu-Jiu, Rumania: http://www.mcu.es	390
Ilustración 226. Vista del taller, hacia 1923. Fotografía del artista. MOMA, Nueva York: Brown, Elizabeth. Constantin Brancusi y la fotografía. Madrid, H Kliczkowski, 2002.....	391
Ilustración 227. Mujer peinándose. Alexander Archipenko, 1914. Tate Gallery, Londres: http://www.archipenko.org	397

Ilustración 228. La guitarra. Satatue d'Epouvante. Georges Braque, 1913. Museo Picasso. París. http://www.liceus.com	399
Ilustración 229. Atelier II. Georges Braque, 1949. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen. Dusseldorf: http://www.ciudadpintura.com	402
Ilustración 230. Hesperus - Teogonía, Georges Braque, 1939. Galerie Maeght, París: http://www.galeriemaeght.com	403
Ilustración 231. Figure. Picasso, 1907. Museo Picasso, París: http://www.musse-picasso.fr	406
Ilustración 232. Cabeza de mujer (Fernanda). Picasso, 1909. Museo Picasso, París: http://www.musse-picasso.fr	407
Ilustración 233. Guitarra. Picasso, 1912. Museo Picasso, París: http://www.musse-picasso.fr	409
Ilustración 234. Máscara Grebo. Anónimo. Liberia.: http://www.artetnioafricano.com	409
Ilustración 235. Niña saltando a la comba. Picasso, 1950. Museo Nacional de Picasso, París: Quinn, Edward. Picasso y sus objetos. Madrid, H Kliczkowski. 2002	411
Ilustración 236. Figure. Picasso, 1928. Museo Nacional de Picasso, París: http://www.musse-picasso.fr	414
Ilustración 237. L'arrosier fleuri. Picasso, 1951-1953. Museo Nacional de Picasso, París: http://www.musse-picasso.fr	415
Ilustración 238. Tête de mort. Picasso, 1943. Museo Nacional de Picasso, París: http://www.musse-picasso.fr	415
Ilustración 239. Femme debout. Picasso, 1930. Museo Nacional de Picasso. París: http://www.musse-picasso.fr	416
Ilustración 240. Mujer desnuda. Giacometti, 1954. Museo Nacional de Arte Moderno, París: Ben Jelloun, Tahar. Alberto Giacometti. Paris, FLOHIC. 1991.	416
Ilustración 241. Le peintre et son modèle. Picasso, 1927. De la serie de dibujos que realizó para ilustrar Le chef-d'oeuvre inconnu , de Balzac. Colección particular: Catálogo del Museo Nacional Reina Sofía. Julio González. Madrid, MNCARS, 2009.	417
Ilustración 242. Cabeza de Montserrat gritando. Julio González, 1942. Museu Nacional d'Art de Catalunya: http://www.museoreinasofia.com	420
Ilustración 243. Máscara de Montserrat gritando. Julio González, 1936-39. Museu Nacional d'Art de Catalunya: http://www.museoreinasofia.com	420
Ilustración 244. Femme au jardin. Picasso y Julio González. 1932. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid: http://www.museoreinasofia.com	423
Ilustración 245. Femme se coiffant I. Julio González, 1931. Centro Pompidou, París. Musée national d'art moderne/ Centre de création industrielle : Catálogo del Museo Nacional Reina sofía. Julio gonzález. Madrid, MNCARS, 2009.	424
Ilustración 246. L'Arlequin. Julio González, 1931. Kunsthaus, Zurich: Catálogo del Museo Nacional Reina sofía. Julio gonzález. Madrid, MNCARS, 2009	426

- Ilustración 247. Femme assissé II. Julio González, 1935. Centro de Arte Moderno Georges Pompidou, París. Catálogo del Museo Nacional Reina Sofía. Julio González. Madrid, MNCARS, 2009: 428
- Ilustración 248. Daphné. Julio González, 1937. Museo de Arte Moderno Georges Pompidou, París: Catálogo del Museo Nacional Reina Sofía. Julio González. Madrid, MNCARS, 2009 430
- Ilustración 249. Hombre cactus. Julio González, 1939. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: <http://www.museoreinasofia.com>..... 431
- Ilustración 250. Caballo + jinete + casa. Umberto Boccioni. Colección Peggy Guggenheim, Venecia: <http://www.guggenheim-venice.it>. 436
- Ilustración 251. Formas únicas de continuidad en el espacio. Boccioni, 1913. Museo de Arte Moderno, Nueva York: Read, Herbert. La escultura moderna. Barcelona, Destino. 1998 ... 438
- Ilustración 252. El puño de Boccioni, líneas de fuerza. Giacomo Balla, 1915. Colección Harry Lewis Winston, The Detroit Institute of Arts, Detroit: Read, Herbert. La escultura moderna. Barcelona, Destino. 1998..... 439
- Ilustración 253. Anti-agraciada (La madre del artista). Boccioni, 1912. Galleria **Nazionale d'Arte Moderna. Roma: Read, Herbert.** La escultura moderna. Barcelona, Destino. 1998 441
- Ilustración 254. Desarrollo de una botella en el espacio. Boccioni, 1912. Fondo Aristide Maillol, The Museum of Modern Art, Nueva York: Read, Herbert. La escultura moderna. Barcelona, Destino. 1998 442
- Ilustración 255. Fusione di una testa e di una finestra. Umberto Boccioni, 1911-12. Fotografía obtenida del catálogo de la **exposición "Bottega di Poesia"** de 1924, realizado por Boccioni: <http://www.khi-fi.it> 443
- Ilustración 256. Desnudo bajando una escalera. Marcel Duchamp, 1912. Philadelphia Museum of Art. Estados Unidos: <http://www.philamuseum.org>..... 445
- Ilustración 257. Relieve. Vladimir Tatlin, 1914. Colección privada: Catálogo Museo Thyssen- Bornemisza. Las vanguardias Rusas. Fundación Caja Madrid, 2006. 447
- Ilustración 258. Sin título. Malévich, 1916. Peggy Guggenheim Collection, Venecia: Catálogo Museo Thyssen- Bornemisza. Las vanguardias Rusas. Fundación Caja Madrid, 2006 449
- Ilustración 259. O.10. La última exposición futurista. Sección Suprematista de Malévich, 1915. Petrogrado. Art Museum of Nizhni Novgorod: Catálogo Museo Thyssen- Bornemisza. Las vanguardias Rusas. Fundación Caja Madrid, 2006 450
- Ilustración 260. Cuadrado negro sobre fondo blanco. Malévich, 1913. Museo Estatal Ruso. Petersburgo: Catálogo Museo Thyssen- Bornemisza. Las vanguardias Rusas. Fundación Caja Madrid, 2006 451

- Ilustración 261. Cuadrado rojo. Realismo pictórico de una mujer campesina en dos dimensiones. Malévich, 1915. Colección privada, Galerie Gmurzynska Zug: Catálogo Museo Thyssen-Bornemisza. Las vanguardias Rusas. Fundación Caja Madrid, 2006..... 453
- Ilustración 262. Cuadrado blanco sobre fondo blanco. Malévich, 1918. MOMA, con fondos de la señora John Hay Whitney. Nueva York: <http://www.moma.org>..... 453
- Ilustración 263. Botella (Relieve pictórico). 1913. **Paradero desconocido. Fotografía: Colección de D. Sarabyanov, Moscú: <http://www.russianavantgard.com>** 455
- Ilustración 264. Contrarrelieve de esquina. Tatlin, 1914. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo: Catálogo Museo Thyssen-Bornemisza. Las vanguardias Rusas. Fundación Caja Madrid, 2006..... 456
- Ilustración 265. Corner relief. Tatlin, 1915. Reconstrucción en 1982. Galería de Jude Annelie, Londres: <http://www.russianavantgard.com>..... 458
- Ilustración 266. Monumento a la III Internacional. Tatlin, 1919/20. Proyecto sin ejecución, hay una maqueta en el museo de arte de Estocolmo, Suiza: Lodder, Cristina. El Constructivismo Ruso. Madrid, Alianza. 1980..... 460
- Ilustración 267. Estudio para el monumento a la III Internacional y modelo en madera: <http://www.essential-architectura.com> 462
- Ilustración 268. La torre del trabajo. Rodin, 1893/94. Museo Rodin. París: <http://www.musee-rodin.fr>..... 463
- Ilustración 269. Torre cibernética. Nicolás Shöffner, 1986. Proyecto para instalar la torre de luz cibernética, en PARIS-LA DEFENSE. Colección particular: <http://www.olats.org> 464
- Ilustración 270. Figure. Picasso, 1928. Museo Nacional de Picasso. París: <http://www.musee-picasso.fr>..... 466
- Ilustración 271. Ex Stasis. Richard Lippold, 1988. Está situada frente de la Unión Memorial de Antiguos Alumnos de la Universidad Marquette, que originalmente se muestra en Venecia: <http://www.milwaukeeailyphoto.com>..... 466
- Ilustración 272. Construcción espacial no. 12 Rodchenko, 1920. Museo de Arte Moderno, Nueva York. <http://www.moma.org> 467
- Ilustración 273. Cabeza construida nº 2. Naum Gabo, 1916. Ampliación realizada en metal en 1975. Colección del artista: <http://www.nashersculpturecenter.org> 469
- Ilustración 274. Construction in Space with Crystalline Centre. Naum Gabo, 1938-40. Galería Tate de Liverpool: <http://www.tate.org> 471
- Ilustración 275. Maqueta de un monumento que simboliza la liberación del espíritu. Pevsner, 1952. Galería Tate, Londres: <http://www.tate.org>..... 473
- Ilustración 276. Torso. Antoine Pevsner, 1924-26. Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA: <http://www.moma.org>..... 474

- Ilustración 277. Proun nº 43. El Lissitzky, 1922. Galleria Estatal Tretyakov, Moscú: <http://www.tretyakovgallery.ru> 476
- Ilustración 278. Sin título de Proun. El Lissitzky, 1923. Galería de Arte Moderno de Nueva York, MOMA: <http://www.moma.org> 477
- Ilustración 279. Light prop for an electrical stage. László Moholy-Nagy, 1922-30. Museo Van Abbe Museum de Eindhoven: <http://www.moma.org>..... 480

CAPÍTULO V. REDUCCIÓN Y RELEGO DE LA FORMA

- Ilustración 280. A walking and running circle. Richard Long, 2003. Maharashtra, India: <http://www.richardlong.org>. 482
- Ilustración 281. Bola de cuerda entre dos placas de bronce unidas por cuatro tornillos. Marcel Duchamp, 1916. Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia, EE.UU: <http://www.marcelduchamp.net> 483
- Ilustración 282. In Absentia: M. Duchamp. Regina Silveira, 1993/2000. Galería Fundación colección Jumex, México.: <http://www.fundacioncoleccionjumex.com> 485
- Ilustración 283. El reloj de viento. Miró, 1967. Colección Fundación Miró. Barcelona: <http://www.fundacionmiro-bcn>..... 487
- Ilustración 284. Woman with key. Picasso, 1952. Fotografía colección Edward Quinn: Quinn, Edward. Picasso y sus objetos. Madrid, H Kliczkowski. 2002..... 490
- Ilustración 285. Rueda de bicicleta. Marcel Duchamp, 1951. 3ª edición después de perder la original de 1913. Colección El Sidney y Harriet Manis. MOMA, Nueva York: <http://www.moma.org>..... 493
- Ilustración 286. Botellero. Marcel Duchamp, 1914. Original perdido. Replica. Colección privada: <http://www.marcelduchamp.org>. 495
- Ilustración 287. Why Not Sneeze Rose Sélavy? Marcel Duchamp, 1964. Replica del original de 1921. MOMA, Nueva York: <http://www.moma.org>..... 496
- Ilustración 288. Wedge of Chastity. Marcel Duchamp, 1954. MOMA, Nueva York: <http://www.moma.org> 497
- Ilustración 289. Viga que contiene un molino de agua en metales vecinos. Duchamp, 1913/15. Colección Louise y Walter Arensberg. Museo de Filadelfia.: <http://www.philamuseum.org> 500
- Ilustración 290. Etant donnés: 1º la chute d'eau / 2º le gaz d'éclairage (Given: 1. The Waterfall /2. The Illuminating Gas (interior). Marcel Duchamp, 1946/66. Museo de Arte de Philadelphia: <http://www.philamuseum.org> 502
- Ilustración 291. Diagrama de la sección transversal de la construcción. Jean-Francois Lyotard: <http://www.toutfait.org>. 503
- Ilustración 292. Sin título. Reproducción de Etant donnés, 1 º) la chute d'eau, 2 º) le gaz d'éclairage. Richard Baquie, 1991.

Musée d'art contemporain de Lyon: http://www.mac-lyon.com	504
Ilustración 293. El Gran vidrio. Replica de Ulf Linde, Henrik Samuelsson, and John Stenborg de 1991/92. Marcel Duchamp 1915-23. Moderna Museet, Estocolmo: http://www.modernamuseet.se	506
Ilustración 294. Indestructible Object (or Object to Be Destroyed). Man Ray, 1964 (replica of 1923 original). The Museum of Modern Art, New York: http://www.moma.org	508
Ilustración 295. Arrangement according to Laws of Chance. Jean Arp, 1916/17. MOMA de Nueva York: http://www.moma.org	509
Ilustración 296. Torse à la tête de fleur. Jean Arp, 1924. Colección Fondation Arp, Clamart.: http://www.fondationarp.org	511
Ilustración 297. Mountain, Navel, Anchors, Table. Jean Arp, 1925. MOMA de Nueva York: http://www.moma.org	512
Ilustración 298. Suite aux papiers déchirés. Arp, 1955. Colección Graindorge, en depósito en el MAMAC de Niza: http://www.mamac-nice.org	513
Ilustración 299. Relief tithémique. Arp, 1940. The Museum of Modern Art of San Francisco.: http://www.sfmoma.org	514
Ilustración 300. Roue oriflamme. Arp, 1962. Colección Fondation Arp, Clamart.: http://www.fondationarp.org	515
Ilustración 301. Human concretion. Arp, 1935. MOMA de Nueva York.: http://www.moma.org	516
Ilustración 302. Fuente de Mercurio. Calder, 1937. Donación del artista a la Fundación Miró, Barcelona: http://www.fundacionmiro-bcn.org	518
Ilustración 303. El circo. Calder, 1932. National Gallery of Art, Washington, D. C.: http://www.calder.org	520
Ilustración 304. Hércules y el león. Calder, 1928. Calder Foundation, Nueva York.: http://www.calder.org	521
Ilustración 305. Nevisca en Roxbury. Calder, 1948. Whitney Museum of American Art, Nueva York: http://www.calder.org	522
Ilustración 306. Foto de Piet Mondrian en su estudio de París, 2 de noviembre de 1933. Foto Coll. Elout-Drabbe: http://www.donburgatart.nl	524
Ilustración 307. Obstrucción. Man Ray, 1920. The Man Ray Trust Archive, New York: http://www.manray-photo.com	526
Ilustración 308. Constellation mobile. Calder, 1943. Calder Foundation, Nueva York: http://www.calder.org	527
Ilustración 309. Cheval Rouge. Calder, 1974. Jardín de esculturas del Museo Hirshhorn, Washington: http://www.hirshhorn.si.edu	530
Ilustración 310. El perro. Giacometti, 1951. Fundación Maeght, Sanit-Paul de Vence. Francia: Ben Jelloun, Tahar. Alberto Giacometti. Paris, FLOHIC. 1991	532
Ilustración 311. La Fôret. Giacometti, 1950. Colección particular, Centre Georges Pompidou, París: http://www.centrepompidou.fr	533

- Ilustración 312. Mujer cuchara. Giacometti, 1927. Coll. Fundación Alberto y Annette Giacometti, París: <http://www.moma.org>. 534
- Ilustración 313. Tête qui regarde. Giacometti, 1928. Kunsthaus Alberto Giacometti, Zurich: <http://www.kunsthaus.ch> 535
- Ilustración 314. Palais à quatre heures du matin. Giacometti, 1932. MOMA, Nueva York: <http://www.moma.org> 537
- Ilustración 315. La boule suspendue. Giacometti, 1930. Colección del Museonnational de Arte Moderno Georges Pompidou. París: <http://www.centrepompidou.fr> 538
- Ilustración 316. L'objet invisible, Alberto Giacometti, 1934. National Gallery of art. Washington: <http://www.centrepompidou.fr> . 540**
- Ilustración 317. Busto de Diego. Giacometti, 1954. Colección M. Mme Adrien Maeght. Paris: Ben Jelloun, Tahar. Alberto Giacometti. Paris, FLOHIC. 1991. 542
- Ilustración 318. Hombre andante. Giacometti, 1960. Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.: <http://www.maeght.com> 544
- Ilustración 319. Head of a Man on a Rod. Giacometti, 1947. MOMA, Nueva York: <http://www.moma.org> 546
- Ilustración 320. Midday. Anthony Caro, 1960. Propiedad del autor: <http://www.anthonycaro.org> 548
- Ilustración 321. "Intitulado" (Seis cajas). Donald Judd, 1974. National Gallery of Australia: <http://www.nga.gov.au> 550
- Ilustración 322. Monumento a V. Tatlin. Dan Flavin, 1966. Colección Leo Castelli: <http://www.castelligallery.com> 552
- Ilustración 323. Open geometric structure. Sol LeWitt, 1991. Collection Sol Lewit, Chester. Conéctica.: <http://www.miamiartmuseum.org> 554
- Ilustración 324. Untitled. Robert Morris, 1965. Galeria Castelli, Nueva York. Colección particular.: Schneckenburger, Manfred. Arte del siglo XX. Escultura. Nuevos medios. Fotografía. Volumen II. Barcelona, Taschen. 2005 556
- Ilustración 325. Cubic modular piece no. 3. Sol LeWitt, 1968. National Gallery of Australia: <http://www.nga.gov.au> 558
- Ilustración 326. 18 cuadrados de aluminio, 18 cuadrados de zinc. Carl André, 1970. Colección Saatchi, Londres: <http://www.saatchi-gallery.co.uk> 559
- Ilustración 327. La Caisse et l son. Michel Boulanger, 1971-73. **Fotografías de archivo del catálogo Natures de L'espace, Bienal de Venecia, 1978. Pirson, J. F., Tavier, Bélgica: Pirson, Jean Françoise. La estructura y el objeto. Barcelona, PPU. 1988.. 561**
- Ilustración 328. Architecton Gota. Malévich, 1927. Museo Centro de Arte Pompidou, Paris: <http://www.centrepompidou.fr> 565
- Ilustración 329. Sin título. Donald Judd, 1967. Colección MOMA, Nueva York.: <http://www.moma.org> 568
- Ilustración 330. Sin título. Donald Judd, 1989. Staatliche Museen zu Berlín. Colección Marzona. Berlín: <http://www.artintelligence.nct> 570
- Ilustración 331. Serial Project, I (ABCD). Sol LeWitt, 1966. Collection MoMA, Nueva York: <http://www.moma.org> 572

- Ilustración 332. Modular Cube/Base. Sol LeWitt, 1968. Raymond and Patsy Nasher Collection, Dallas, Texas: <http://www.nashersculpturecenter.org> 573
- Ilustración 333. Four-Sided Pyramid. Sol LeWitt, primera instalación en 1997, realizada en 1999. National Gallery of Art, Washington, D.C.: <http://www.nga.gov.au> 574
- Ilustración 334. Plywood Show. Robert Morris, 1964. Galería Green, nueva York: Marzona, Daniel. Arte minimalista. Barcelona, Taschen. 2004..... 576
- Ilustración 335. Diagrama de la instalación Untitled (Stadium). Robert Morris, 1967. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection.: <http://www.castelligallery.com> 577
- Ilustración 336. Untitled. Robert Morris, 1969. National Gallery of Australia, Canberra.: <http://www.nga.gov.au> 578
- Ilustración 337. Sin Título. Jo Baer, 1966-70. Museum für Moderne Kunst (MMK) Frankfurt: <http://www.kunstmuseumsg.ch> 581
- Ilustración 338. Cube nº5 – Blue. Larry Bell, 2005. Jacobson Howard Gallery, Nueva York.: <http://www.jacobsonhoward.gallery.com> 582
- Ilustración 339. Untitled, (Two-part Vertical Wall Construction). Fred Sandback, 1986. Propiedad del autor, Instalación realizada en la Galería David Zwirner, Nov 22 - Dec 22, 2006. Nueva York: <http://www.davidzwiner.com> 585
- Ilustración 340. Cinco espacios. Franz Erhard Walter, 1972. Instalación en la Fundación Juan March, 8 feb-25 may, 2008, Madrid: <http://www.march.es> 586
- Ilustración 341. Sum Roma. Carl André, 1997. Gallery Sadie Coles HQ, Inglaterra: <http://www.sadiescoles.com> 588
- Ilustración 342. Mirror and Crushed Shells. Robert Smithson, 1969: <http://www.tate.org> 590
- Ilustración 343. Moondog. Tony Smith, modelo auténtico de 1964, fabricado 1998-1999. Sculpture Garden at the National Gallery of Art on the National Mall. Washington, D.C.: <http://www.nga.gov.au>..... 592
- Ilustración 344. The Cathedral Evening. Ronald Bladen, 1969/1971, National galerie, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart – Berlín: <http://www.hamburgerbahnhof.de> 595
- Ilustración 345. One ton trop (House of cards). Richard Serra, 1969. MOMA, Nueva York: <http://www.moma.org>. 597
- Ilustración 346. Icon V (Coran's Broadway Flesh). Flavin, 1962. Private collection, New York. Expuesta en la National Gallery of Art de Washington: <http://www.nga.gov.au> 598
- Ilustración 347. The diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum). Dan Flavin, 1963. Expuesto en Zwirner & Wirth Gallery, New York, Colección de Hermes Trust (cortesía de Francesco Pellizzi): <http://www.zwirnerwirth.com>..... 599
- Ilustración 348. The nominal three. Dan Flavin, 1963. Expuesto en Zwirner & Wirth Gallery, New York, Colección de Hermes Trust: <http://www.zwirnerwirth.com> 601

- Ilustración 349. Trubum (Element Series). Carl Andre, concebido en 1960, realizado en 1970. Guggenheim Museum, New York: <http://www.guggenheim.org> 602
- Ilustración 350. 144 Magnesium Square. Carl André, 1969. Colección Tate, London: <http://www.tate.org.uk> 603
- Ilustración 351. Stone Field Sculpture. Carl André, 1977. En Hartford CT, Connecticut: <http://www.gtichting-mai.de> 605
- Ilustración 352. Salpicaduras. Richard Serra, 1968. Instalado en Castelli Warehouse, Nueva York, (destruido): <http://www.tate.org> 606
- Ilustración 353. Torqued Ellipse IV. Richard Serra, 1998. The Museum of Modern Art, New York.: <http://www.tate.org> 607
- Ilustración 354. Contingent. Eva Hesse, 1969. Instalación (variable). Cortesía de The Estate of Eva Hesse, en Galerie Hauser & Wirth, Zurich: <http://www.nga.gov.au> 610
- Ilustración 355. Bee's Planetary Map. Rebeca Horn, 1998. Instalación. Marian Goodman Gallery. Nueva York.: <http://www.mariangoogman.com> 612
- Ilustración 356. In Cube. Luciano Fabro, 1966. Expuesto en el Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Nápoles: <http://www.museomadre.it> 614
- Ilustración 357. The Rooms. Pistoletto, 1976. Installation, Galleria Christian Stein, Torino: <http://www.pistoletto.it> 615
- Ilustración 358. Sin título. Jannis Kounellis, 1969. Kunstmuseum, Liechtenstein: <http://www.museomadre.it> 617
- Ilustración 359. Sculture di linfa. Giuseppe Penone, 2007. 52 Biennale di Venecia. Italia: <http://www.human3.com> 618
- Ilustración 360. Stella per purificare le parole. Gilberto Zorio, 1980. Guggenheim Museum, New York: <http://www.scultura-italiana.com> 619
- Ilustración 361. Italia d'oro. Luciano Fabro, 1971. Museum of Contemporary Art, Los Angeles.: <http://www.scultura-italiana.com> 621
- Ilustración 362. The New York Earth Room. Walter De Maria, 1977. Long-term installation at 141 Wooster Street, New York City: <http://www.diacenter.org.co> 622
- Ilustración 363. Da Continente a Continente. Mario Merz, 1985. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington: <http://www.scultura-italiana.com> 624
- Ilustración 364. Vitrina. Joseph Beuys, 1956-75. Colección MOMA, Nueva York: <http://www.moma.org> 627
- Ilustración 365. El final del siglo XX. Joseph Beuys, 1982. Instalación en la Bienal de Venecia 2001: <http://www.tate.org.uk> 628
- Ilustración 366. Hohlweg. Bogomir Ecker, 1986. Teilnahme am Projekt "Jenisch-Park Skulptur". Hamburgo: <http://www.skulpturenparkkoeln.de> 630
- Ilustración 367. Merzbau. Kurt Schwitters, 1920-1936. Tate gallery. Londres: <http://www.tate.org.uk> 632

- Ilustración 368. ROXYS medio ambiente. Edward Kienholz, 1960-1961. Expuesto en la Galería EL SOURDOG HEX. Berlín: <http://www.elsourdoghex.org> 633
- Ilustración 369. Sin título. Marta Chilindrón, 1985. Galería Cecilia de Torres, Nueva York: <http://www.ceciliadetorres.com> 635
- Ilustración 370. Spazio ambiente. Enrico Castellani (Reconstrucción del original de 1967), 1970. Colección privada.: <http://www.artnet.de> 636
- Ilustración 371. **Day's End.** Gordon Matta-Clark, 1975. Pier 52, Gansevoort Street y West Street, Nueva York: <http://www.museoreinasofia.es>..... 637
- Ilustración 372. Instalación sin título. Michael Asher, 1970. **Clameront, California, Pomona collage, Glady's K. Montgomery** Art Center Gallery, entrada. Cortesía de M. Asher: Crow, thomas. El arte moderno en la cultura de lo cotidiano. Madrid, Akal. 2002..... 639
- Ilustración 373. Tilted Arc. Richard Serra, 1981. Federal Plaza, nueva York. Destruído el 15 de marzo de 1989: <http://www.art.net.com>..... 641
- Ilustración 374. Círculo Verde Neon incompleta. Stephen Antonakos, 1974. Exposición 10 Neon para el Museo de Arte de Fort Worth: <http://www.stephenantonakos.com>..... 643
- Ilustración 375. Sin titulo. Andy Goldsworthy. Exposición "Andy Goldsworthy en las entrañas del árbol". Enero 2008. Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Madrid: [museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es) 645

CAPÍTULO VI. EN BUSCA DEL VACÍO A TRAVÉS DEL HUECO

- Ilustración 376. Double Negative. Michael Heizer, 1969-70, Mormon Mesa, Overton Nevada: <http://www.marin.cc.ca.us> 648
- Ilustración 377. Mirror and shelly sand. Robert Smithson, 1970. Installation: Museet for Samtidskunst, Oslo: <http://www.robertsmithson.com>..... 650
- Ilustración 378. Olympic mountain project. Walter de Maria. 1970. Sin llevar a cabo.: territoireinoccupes.free.fr..... 654
- Ilustración 379. Cadillac Ranch. Ant Farm, 1974. Amarillo, Texas. Copyright Ant Farm: <http://www.artlies.org> 654
- Ilustración 380. Ritual de nueve años. Fern Shaffer y Otelo Anderson, 1998. [greenmuseum.org](http://www.greenmuseum.org). Fotografías proporcionadas Fern Shaffer y Otelo Anderson: <http://www.greenmuseum.org> 659
- Ilustración 381. Double negative. Michael Heizer, 1969. En Overton, Nevada. Museum of contemporary Art, Los Angeles.: <http://www.moca.org> 661
- Ilustración 382. Displaced/Replaced Mass. Michael Heizer, 1969. Silver Springs, Nevada. Fotografía perteneciente a la universidad de Stuttgart: <http://www.kunst.uni-stuttgart.de>.... 663

Ilustración 383. Spiral Jetty. Robert Smithson, 1970. Gran lago salado, UTA, Estados Unidos. Propiedad de Dia Art Foundation: http://www.governor.utah.gov	665
Ilustración 384. Spiral Jetty. Robert Smithson, 1970. Detalle: http://www.governor.utah.gov	666
Ilustración 385. Roden Crater. James Turrell, en progreso desde 1980. En Flagstaff, Arizona: http://www.greenmuseum.org .	667
Ilustración 386. Sun Tunnels. Nancy Holt, 1973-1976. Utah: http://www.artsandmuseums.utah.gov	669
Ilustración 387. Observatory. Robert Morris, 1971-77. Lelystad. Países Bajos: http://www.maps.google.com	670
Ilustración 388. The Lightning Field. Walter De Maria, 1977. Long-term installation in Western New Mexico: http://www.diaart.org	672
Ilustración 389. The Lightning Field. Walter De Maria, 1977. Long-term installation in Western New Mexico. En ese momento exacto de un instante: http://www.c4gallery.com	673
Ilustración 390. Boundary Split. Dennis Oppenheim, 1968. Río St. Jean, entre EE.UU. y Canadá, dirección perpendicular a la línea de cambio horario entre los dos países: http://www.dennis-openheim.com	675
Ilustración 391. Annual Rings. Dennis Oppenheim, 1973. Frontera EEUU/Canadá: http://www.dennis-openheim.com	677
Ilustración 392. A line in Japan, mount Fuji. Richard Long, 1979. Japan: http://www.richardlong.org	678
Ilustración 393. A line made by walking. Richard Long, 1967. England: http://www.richardlong.org	679
Ilustración 394. A circle in Ireland. Richard Long, 1975. Ireland: http://www.richardlong.org	680
Ilustración 395. 11 minute line. Maya Lin, 2004, trabajo en curso. The Wanås Foundation, Suecia: http://www.mayalin.com ...	683
Ilustración 396. La Palais Idéal. Ferdinand Cheval, 1879-1912. Hauterives, Francia: http://www.tate.org.uk	685
Ilustración 397. Opus 40. Harvey Fite, 1939- 1976. Saugerties, Nueva York: http://www.americangardenmuseum.com	686
Ilustración 398. Watts Towers. Simon Rodia, 1921-1954. Los Angeles, California: http://www.publicroutes.com	688
Ilustración 399. Figurenfeld. Alois Wünsche-Mitterecker. Hessental, Eichstätt, Alemania.: http://www.eichstaetts.info	689
Ilustración 400. Nimis. Lars Vilks, desde 1980. Ladonia, Kullaberg, Suecia: http://www.ladonia.net	691
Ilustración 401. Le grand rassemblement. Marcel Gagnon, 1986-96. Sainte-Flavie, Québec, Canadá. Vista de las barcas.: http://www.centredart.net	692
Ilustración 402. Le grand rassemblement. Marcel Gagnon, 1986-96. Sainte-Flavie, Québec, Canadá. Imagen superior con marea alta, imagen inferior con marea baja: http://www.centredart.net	693

Ilustración 403. Field of corn. Malcolm Cochran, 1994. Dublin, Ohio, Estados Unidos: http://www.gayetskyer.wordpress.com	694
Ilustración 404. Himmelhøj. Alfio Bonanno, 2004. Faelleden, Copenhagen, Dinamarca: http://www.alfiobonanno.dk	697
Ilustración 405. Villa Adriana. Tívoli, Italia: http://www.organizzazioneac.it	700
Ilustración 406. Milk creek canyon earthworks. Herbert Bayer, 1979-82. Kent, Washington: http://www.tcff.org	702
Ilustración 407. Double Oval. Henry Moore, 1968-70. Fundación Henry Moore, Perry Green, Much Adam, Inglaterra: http://www.henry-moore-fdn.co.uk	705
Ilustración 408. Vista general del Chillida Leku con algunas obras. Eduardo Chillida, 1983-2000. Hernani, Guipúzcoa: http://www.museochillidaleku.com	707
Ilustración 409. The rock garden. Nek Chand, desde 1958. Chandigarh, India: http://www.rockgardenchanddigarh.com	708
Ilustración 410. Wisconsin concrete Park. Fred Smith, 1950-64. Philips, Wisconsin, Estados Unidos: http://www.friendsoffredsmith.org	709
Ilustración 411. Jardin Japonois. Isamu Noguchi, 1956-58. UNESCO, Haedquarters, París: http://www.unesco.org	711
Ilustración 412. Prospect Cottage. Derek Jarman, 2003. Dungebess, Kent. Inglaterra: Sooley, Howard. Derek Jarman's garden. Londres, Thomas y Hudson. 1995	713
Ilustración 413. Little Sparta. Hamilton Finlay, 1966-2006. Dunsyre, Lanarkshire, Escocia: http://www.littlesparta.co.uk	714
Ilustración 414. Park Güell. Antoni Gaudí, 1900-1914. Barcelona, España: http://www.e-architect.co.uk	717
Ilustración 415. Il giardino dei tarocchi. Nikki Saint Phalle, 1978-1998. Pescia Fiorentina, Italia: http://www.net-art.it	718
Ilustración 416. Tripods. Zilvinas Kempinas, 2008. Atelier Calder, Sache, Francia: http://www.gallerijavartai.it	721
Ilustración 417. Autorretrato. Christo y Jean-Claude, 1981. Central Park, Nueva York: http://www.nationalgeographic.com	723
Ilustración 418. Ancient Sculpture. Templo de Angkor, 800 d.c. Angkor, Camboya: http://www.nationalgeographic.com	725
Ilustración 419. Bóvedas para el hombre. Pablo Serrano, 1962. Museo Pablo Serrano, Zaragoza: http://www.uv.es	728
Ilustración 420. Sin título. Jorge Oteiza, 1952. Museo Fundación Oteiza, Navarra: http://www.museoteiza.org	730
Ilustración 421. Apertura por Conjunción de dos cuboides vacíos. Jorge Oteiza, 2002 (maqueta de 1958). Exposición Jorge Oteiza en la Galería Marlborough, Madrid, 2006: Catálogo Galería Marlborough. Jorge Oteiza. Madrid, Marlborough. 2006	733
Ilustración 422. Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Jorge Oteiza, 1958-59. Colección permanente Museo Patio Herreriano. Valladolid: http://www.museopatioherreriano.com	734

- Ilustración 423. Construcción con unidades Malevitch de apertura curva. Jorge Oteiza, 2002 (maqueta de 1975). Exposición Jorge Oteiza en la Galería Marlborough, Madrid, 2006: <http://www.galeriamarlborough.com> 736
- Ilustración 424. Arri ernai zaitzalea Jorge Oteiza, 1974. Mondragón: <http://www.euskonews.com> 738
- Ilustración 425. Mi siesta. Jorge Oteiza, 1999. Sorginmuño kalea, Zarautz, Guipúzcoa: <http://www.euskomedia.com> 739
- Ilustración 426. Mujer sentada. Jorge Oteiza, 1949. Museo Jorge Oteiza, Navarra: <http://www.euskomedia.com> 742
- Ilustración 427. Medalla. Jorge Oteiza, 1987-88. Colección S.D.F.N. (Servicios Documentales Y Filatélicos Numismáticos SA), Madrid, España: <http://www.todoarquitectura.org> 744
- Ilustración 428. Homenaje a Malarmé. Jorge Oteiza, 1958. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, CCCB: <http://www.cccb.org> 745
- Ilustración 429. Homenaje a Kandinski. Chillida, 1965. Suiza, Zurich: <http://www.museochillidaleku.com> 751
- Ilustración 430. Lo profundo es el aire. Eduardo Chillida, 1966. Museo Guggenheim de Bilbao. Bilbao: <http://www.guggenheim-bilbao.es> 752
- Ilustración 431. Homenaje a Pili. Eduardo Chillida, 2000. Museo Chillida-Leku. Hernani: <http://www.museochillidaleku.com> 754
- Ilustración 432. Ilarik. Eduardo Chillida, 1951. Bilbao: <http://www.eskultura.com> 755
- Ilustración 433. Modulación del espacio II. Eduardo Chillida, 1963. Reino Unido, Londres: <http://www.nrw-museum.de> 756
- Ilustración 434. Lurra XLI. Eduardo Chillida, 1980. Colección particular: <http://www.fundacioncaixagalicia.org> 757
- Ilustración 435. La casa del poeta I. Eduardo Chillida, 1980. Museo Chillida-Leku. Hernani: <http://www.museochillidaleku.com> 758
- Ilustración 436. Elogio del horizonte. Eduardo Chillida, 1990. Gijón: <http://www.commons.wikimedia.org> 760
- Ilustración 437. Proyecto Tindaya. Fuerte Ventura: <http://www.museochillidaleku.com> 762
- Ilustración 438. Gora-Bera IV. Eduardo Chillida, 1993. Würth Museoa, Kunzelsau, Alemania: <http://www.museochillidaleku.com> 764
- Ilustración 439. Oval with points. Henry Moore, 1968-70. Fundación Henry Moore, Inglaterra: <http://www.henry-moore.fnd.co.uk> 767
- Ilustración 440. Single Standing Figure. Henry Moore, 1981. Fundación Henry Moore, Inglaterra: <http://www.henry-moore-fnd.co.uk> 770
- Ilustración 441. Henry Moore trabajando en el modelo de escayola de Mujer sentada, 1958-59: Hedgecoe, John. Henry Moore, una visión monumental. Madrid, Taschen. 2005 772

- Ilustración 442. Reclining Woman: Elbow. Henry Moore, 1981. Fundación Henry Moore, Inglaterra: <http://www.henry-moore.fnd.co.uk> 774
- Ilustración 443. Large Interior Form. Henry Moore, 1953-54. Fundación Henry Moore, Inglaterra: <http://www.henry-moore.fnd.co.uk> 776
- Ilustración 444. Henry Moore en su taller: Hedgecoe, John. Henry Moore, una visión monumental. Madrid, Taschen. 2005..... 777
- Ilustración 445. Rey y Reina. Henry Moore, 1952-53. Glenkilm, Dumfries. Escocia: Hedgecoe, John. Henry Moore, una visión monumental. Madrid, Taschen. 2005. 779
- Ilustración 446. Guerrero con escudo. Henry Moore, 1953-54. Birmingham Museum and Art Gallery: <http://www.henry-moore.fnd.co.uk> 781
- Ilustración 447. Tres figuras de pie. Henry Moore, 1953. Museo al aire libre, Hakone, Japón: <http://www.henry-moore.fnd.co.uk> 783
- Ilustración 448. A Mirror Woman. Kimsooja, 2002. Installation at Peter Blum Gallery, NYC: <http://www.kimsooja.com> 787
- Ilustración 449. sin título. Cristina Iglesias, 1993. Instalación en Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven: <http://www.vanabbemuseum.nl>..... 791
- Ilustración 450. Sin título (Habitación de alabastro). Cristina Iglesias, 1993. Museo Guggenheim, Bilbao: <http://www.guggenheim-bilbao.es>..... 794
- Ilustración 451. Sin título (Techo suspendido inclinado) Cristina Iglesias, 1997. Colección BACOB, Bruselas: Blazwick, Iwona. Cristina Iglesias. Barcelona, Polígrafa. 2002..... 796
- Ilustración 452. Sin título (agencia de viajes) Cristina Iglesias, 2001. Rotterdam: <http://www.fundacioncaixagalicia.org>..... 798
- Ilustración 453. Sin titulo. Cristina Iglesias, 1991. Colección particular. Instalación Kunsthalle Bern, Berna: Blazwick, Iwona. Cristina Iglesias. Barcelona, Polígrafa. 2002..... 800
- Ilustración 454. Vista de la exposición itinerario que comenzó en la Fundación ICO de Madrid. Susana Solano, 2008. Madrid: <http://www.worldarchitecturenews.com>..... 804
- Ilustración 455. Huellas que mirar, nº 4. Susana Solano, 2005. Galería Maior. Palma de Mallorca: <http://www.galeriamaior.com> 806
- Ilustración 456. Anna. Susana Solano, 1987. Museo al aire libre de Leganés. Madrid: <http://www.epdelp.com> 808
- Ilustración 457. Lucy II. Susana Solano, 1996. Línea Editora de Obra Grafica, Lanzarote: <http://www.liena-e.com>..... 809
- Ilustración 458. La Lluna, nº 4. Susana Solano, 1985. Museo de Arte contemporáneo Español Patio Herreriano. Valladolid: <http://www.museoph.org> 810
- Ilustración 459. Space As An Object. Anish Kapoor, 2001. Propiedad del autor: <http://www.anishkapoor.com> 812

Ilustración 460. Imagine Blue. Anish Kapoor, 2003. Colección del artista: http://www.anishkapoor.com	814
Ilustración 461. Past Present Future. Anish Kapoor, 2006. Colección del artista: http://www.anishkapoor.com	815
Ilustración 462. Iris. Anish Kapoor, 1998. Prpiedad del artista: http://www.anishkapoor.com	817
Ilustración 463. Descent into the limbo. Anish Kapoor, 1992. Kassel, Alemania: http://www.anishkapoor.com	819
Ilustración 464. Marsias. Anish Kapoor, 2002. Exposición en la Tate Gallery, Londres: http://www.anishkapoor.com	821
Ilustración 465. Sin título. Anish Kapoor, 1996. Colección del artista: http://www.anishkapoor.com	825
Ilustración 466. Libros. Stanley Brouwn, 2002. Vista de la instalación, Christine Burgin Gallery, Nueva York: http://www.christineburgin.com	827
Ilustración 467. Levitated Mass. Michael Heizer, 1982. Nueva York: http://www.cs.nga.gov.au	829
Ilustración 468. Splash, escultura en el interior de la Torre del Agua en la Expo de Zaragoza de 2008. Splash es una escultura de 21 metros de altura, ha sido diseñada por Program Collective y desarrollada mediante dinámicas y fluidos por Pere Gifre, por medio de un programa de ordenador: http://www.e-global.es	832
Ilustración 469. Return to a Square. Computer Technique Group (CTG), 1969: http://www.modcult.org	835
Ilustración 470. The Marriage (for John and Yoko). Yoko Ono, 2008. En la Galería Cecil Touchon. Texas, EE. UU.: http://www.fluxmuseum.org	839
Ilustración 471. Perspective Correction. Jan Dibbets, 1968. The Metropolitan Museum. Nueva York: http://www.metmuseum.org	840
Ilustración 472. Duration Piece #11, Bradford, Massachusetts. Douglas Huebler, 1969. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York: http://www.metmuseum.org	842
Ilustración 473. Measurements series: Groups B. Mel Bochner, 1967. Galería Heiner Friederich, Munich: http://www.tate.org.uk ..	844
Ilustración 474. Wall piece with Blue Mirror words. Robert Barry, 2006. Galerie und Bugdahn Kaimer, Nueva York: http://www.artnet.com	847
Ilustración 475. Condensation Cube. Hans Haacke, 1963-65. Exposición en la Tate Galeelly, Nueva York: http://www.tate.org.uk	848
Ilustración 476. Una línea trazada desde la primera estrella en el crepúsculo de la última estrella en la madrugada, pintura en la pared. Lawrence Weiner, 2008. Whitney Museum of American Art de Nueva York: http://www.fabarte.org	849
Ilustración 477. La especialización de la sensibilidad en su estado puro. Yves Klein, 1958. Galería Iris Clert, París: http://www.elmundo.es	851

Ilustración 478. Work No. 227, The Lights Going On And Off: http://www.moma.org	853
Ilustración 479. Espacio cerrado con metal corrugado. Santiago Sierra, 2002. Galería Lisson. Londres, Reino Unido: http://www.santiago-sierra.com	855
Ilustración 480. Escaleras. Rachel Whiteread, 2001. Tate Gallery, Londres: http://www.tate.org.uk	857
Ilustración 481. Ghost. Rachel Whiteread, 1990. Colección Saatchi. Londres: http://www.nga.gov.au	858

BIBLIOGRAFÍA.

FUENTES PRIMARIAS.

- Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. Madrid.
- Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes del CES Felipe II. Aranjuez.
- Biblioteca Nacional. Madrid.
- Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- Bibliotecas particulares de carácter privado. Madrid.
- CIDE/CSIC: catálogo del Centro de Investigación y Documentación Educativa de la Comunidad de Madrid.
- IEDCYT: revistas en español desde 1971.
- CISNE: catálogo de la Universidad Complutense de Madrid.
- COMPLUDOC: base de datos de artículos de revistas.
- CURRENT CONTENTS: base de datos multidisciplinar.
- ERIC: base de datos de Educación y Ciencias afines del Ministerio de Educación de los Estados Unidos.
- ISBN: libros editados en España desde 1972.
- TESEO: base de datos de tesis doctorales desde 1975.

MONOGRAFÍAS Y OBRAS GENERALES.

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Barcelona. Orbis. 1983. ... 99
- Albadalejo, Juan Carlos. *Técnicas y procedimientos escultóricos: la madera y el poliéster*. Tenerife, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, Colección de textos y Prácticas Docentes, 10. 1987. 67
- Alberti, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Colección Metrópolis. Madrid, Tecnos. 1961. 61
- *De statua*. Sicilia. Universidad de Catania, Facultad de filosofía y Letras. 1961. 147
- Albrecht, Hans Joackim. *Escultura en el siglo XX: conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona. Blume. 1981. 98
- Alonso Fernández, Luis y García Fernández, Isabel. *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid, Alianza. 1999. 244
- Aracil, Alfredo y Rodríguez, Delfín. *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno. Cap. I.1. Mil novecientos. Las consecuencias de la Revolución Industrial*. Madrid, Istmo. 1983. 279
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza. 1989. 269
- Arp, Jean. *Jours effeuillés*. París, Gallimard. 1966. 514
- Asthon, Dore. *Calder*. Barcelona, Fundación Miró. 1997. 524
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España. (Ed. Orig. en francés 1957) 1965. 59
- *Tierra y ensueños de la voluntad*. Madrid, Fondo de Cultura Económica. 1996. 159
- Barasch, Moshe. *Teorías del Arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza. 21
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Kairós, 1978. 59
- Battcock, Gregory. *Minimal art: a critical anthology*. Berkely, University of California Press. 1995. 558
- Beardsley, John. *Probing the earth: contemporary land projects*. Washington, Smithsonian Institution Press. 1977. 648
- *Earthworks and Beyond: Contemporary art in the landscape*. Nueva York, Abbeville Press. 1984). 688

- Bellori, Giovanni Pietro. *La idea del pintor, del escultor y del arquitecto, escogida de entre las bellezas naturales, superior a la naturaleza*. En E. Panofsky (aut.). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra. 1989..... 24
- Ben Jelloun, Tahar. *Alberto Giacometti*. París, FLOHIC Éditions. 1990 533
- Benjamín, Walther. *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus. 1973 361
- Bernadac, Marie-Laure y Bouchet, Paule. *Picasso. Artista y bohemio*. Barcelona, Ediciones B. 1997 409
- Bernadac, Marie-Laure. y Androula, Michel. *Picasso. Propos sur l'art*. Paris. Gallimard. 1998..... 121
- Beuys, Joseph. *Cada hombre un artista: Conversaciones en Documenta 5*. Madrid, Visor. (Ed. Orig. 1972) 1995..... 74
— *Ensayos y entrevistas*. Madrid. Síntesis. 2006..... 77
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio y Pariberi, Enrico. *El arte de la antigüedad clásica: Grecia*. Madrid. Akal. 1998..... 250
- Bisquert Santiago, Adriana. *Las artes plásticas en la escuela*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1977 845
- Blázquez Abascal, Jimena. *Arte y naturaleza. Guía de Europa y parques de esculturas*. Cádiz, Fundación NMAC. 2006... 692
- Blazwick, Iwona. *Cristina Iglesias*. Barcelona, Polígrafa. 2002 794
- Boardman, John. *El arte griego*. Barcelona, Destino. 1997.. 240
- Boccioni, Umberto. *Manifiesto della escultura futurista*. Italia, Edizioni del Cavallino. 1950 441
- Bonnefoy, Ives. *Alberto Giacometti*. Madrid, Kliczkowski. 1998 537
- Bourdelle, Emile-Aantoinie. *Cours et leçons à l'académie de la Grande Chaumière*. Edición de Laure Dalon, París, París-Musées-Éditions des Cendres. 2007..... 345
- Buonarrotti, Michelangelo. *Sonetos completos*. Madrid, Cátedra. 1993..... 61
- Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Nueva York, Viking Press. 1971 495
- Calder, Alexander. *Calder: la levedad y la gracia*. Madrid, TF. Editores. 2003 524
- Calvo Serraller, Francisco. *La senda extraviada del arte*. Madrid, Mondadori. 1992..... 263
— *La constelación de Vulcano. Picasso y la escultura de hierro del siglo XX*. Madrid. T.f. ediciones. 2004 33
— *Notas sobre el pensamiento artístico de Paul Klee" en Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las*

- vanguardias en el arte contemporáneo*. Madrid, Taurus. 1987 529
- Cassou, Jean. *El arte contemporáneo*. Barcelona, Guadarrama. 1958..... 311
- Caws, Mary Ann. *Manifesto: a century of isms*. Lincoln, University of Nebraska Press. 2001..... 471
- Cellini, Benvenuto. *Tratados sobre orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid. Akal. 1989..... 148
- *La vida de Benvenuto Cellini, escrita por él mismo (1500-1571)*. Barcelona, Parsifal. 61
- Cereceda, Miguel. *Paseo sentimental 1993 por los jardines del profesor Assunto*. Prólogo al libro "Ontología y teología del jardín", Rosario Assunto, Madrid, Tecnos. 1991 702
- Chand, Nek. *Obsessive visions: art outside the mainstream*. Londres, England & Co. 2001 709
- Cheng, François. *Vacío y plenitud*. Madrid. Siruela, p. 68. 2005 101
- Cheval, Ferdinand. *The Autobiography of Ferdinand Cheval*. Raw Vision Magazine, Vol. 38. London, Raw Vision. 2002 685
- Chillida, Eduardo. *Elogio al horizonte*. Entrevista con Thomas Messer. Madrid, Destino. 2003 750
- Chipp, Herschel Browning. *Teorías de arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, Akal. 1995 525
- Cirlot, Eduardo. *Morfología y arte contemporáneo*. Barcelona. Omega. 1955 125
- *La escultura del siglo XX*. Barcelona, Omega. 1960..... 359
- Clair, Jean. *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*. Madrid, Visor. 1998 343
- Colpitt, Frances. *Minimal art: the critical perspective*. Washington, University of Washington Press. 1993 567
- Coma-Cros, Daniel y Tello, Antonio. *Historia del Arte. El realismo. El impresionismo*. Barcelona, Salvat. 2005 294
- Cooke, Lynne & Kelly, Karens. *Robert Smithson: Spiral jetty: true fictions, false realities*. Berkely, University of California Press. 2005..... 665
- Crow, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, Akal. 2002 639
- De Duve, Thierry. *Performances ici et maintenant. L'Art minimal un playdoyer pour nouveau théâtre*. Bruselas, Alternatives Teatrales, 6/7. 1981 559
- De la Cuadra Meneses, Consuelo. *Forma y materia*, en Gallego y Sanz (Dir[s]): *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid, Akal. 2006 85

De las Casas, José. <i>Lenguaje</i> , en Gallego y Sanz (Dir [s]): <i>Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico</i> . Madrid. Akal. 2006	125
Demócrito. <i>Fragmentos presocráticos: De Tales a Demócrito</i> , de Alberto Bernabé. Madrid, Alianza. 2001	184
Dempsey, Amy. <i>El arte como destino</i> . Barcelona, Blume. 2009	662
Descargues, Pierre. <i>Julio González</i> . París, Musée de Poche. Comentario recogido de la hermana de Julio González, Pilar. 1971	421
Doñate i Font, Merce. <i>Duchamp-Villon: Colección del Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou y del Museo de Bellas Artes de Rouen</i> . París, edición del Centro Pompidou-réunion de Museos Nacionales. 1998	357
Duchamp, Marcel. <i>Escritos: Duchamp du signe</i> . Barcelona, Gustavo Gili. 1978	493
Dufrenne, Mikel. <i>Fenomenología de la experiencia estética. El objeto estético</i> . Valencia, Fernando Torres. 1982	267
Eco, Umberto. <i>Cómo se hace una tesis</i> . Barcelona. Gedisa. (ed. Orig. 1977) 2000.....	46
— <i>La definición del Arte</i> . Barcelona. Martínez Roca. 1990	117
— <i>Obra abierta</i> . Barcelona, Ariel. 1979	627
Eliade, Mircea. <i>El vuelo mágico y otros ensayos. Brancusi y la mitología</i> . Madrid, Siruela. 2005	387
Euclides. <i>Elementos, Libros I-IV</i> . Madrid, Gredos. 2000	324
Faré, Paolo A. <i>El arte figurativo</i> . Milán, Mursia. 1973	356
Fereyabend, Paul. <i>Aganist method: outline of an anarchist theory of knowledge</i> . Londres, NLB. 1979.....	489
Fernández del Campo, Eva. <i>Anish Kapoor</i> . Guipúzcoa, Nerea. 2008	819
Fernández Polanco, Aurora. <i>Arte Povera</i> . Madrid, Nerea. 1999	612
Ferrer Guaita, Felipe Manuel. <i>Arte y Naturaleza: referencias naturales y arquitectónicas en escultura contemporánea</i> . Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. Octubre. 2003	668
Fisas Ayxelá, Santiago. <i>Esculturismo</i> . Madrid, Edición de la Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad de Madrid. 2008	56
Flynn, Tom. <i>El cuerpo en la escultura</i> . Madrid. Akal. 1998..	250
Foster, Hal. <i>El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo</i> . Madrid, Akal. 2001.....	585
Francastel, Pierre. <i>Sociología del arte</i> . Madrid, Alianza. 1990	262

Freeland, Cynthia. <i>Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte</i> . Madrid, Cátedra. 2001.....	279
Gablik, Suzi. <i>The Reenchantment of Art</i> . Londres, Thames and Hudson. 1991.....	659
Gabo, Naum. <i>Of divers arts</i> . Princenton. Princenton University Press. 1971.....	97
García Fernández, Isabel M ^a . <i>La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte</i> . Murcia, KR. 1999. 138	
Gauguin, Paul. <i>Escritos de un salvaje</i> . Madrid, Istmo. 2000	362
Gavin, Francesca. <i>Creatividad en la calle. El nuevo arte underground</i> . Barcelona. Blume. 2008.....	234
Ghiberti, Lorenzo. <i>I comentarii</i> . Nápoles, R. Ricciardi. 1947 .	61
Giacometti, Alberto. <i>Escritos</i> . Madrid, 2001. (El escrito está realizado hacia 1944, y recopilado en este libro en el 2001)	
.....	535
Gianini Iñiguez, Humberto. <i>Tiempo y espacio en Aristóteles y en Kant</i> . Chile, Andrés Bello. 1982.....	185
Giedion-Welcker, Carola. <i>El presente Eterno. Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio</i> . Madrid, Alianza. 1981	397
— <i>Constantin Brancusi</i> . Verlag, Benno Schwabe & Co. 1958	
.....	391
Golding, John. <i>Boccioni's Uniques Forms of Continuity in Space</i> . London, University of New Castle. 1972	405
Goldstone, Bud y Paquin Arloa. <i>The Los Angeles Watts Towers</i> . Los Angeles, Getty Conservation Institute. 1997.....	689
Gombrich, Ernst H. <i>La historia del arte</i> . Madrid. Alianza. 1997	
.....	114
González, Julio. <i>Picasso sculpteur et les cathedrales</i> . Manuscrito inédito, archivo del IVAM. Fondos Julio González. s.d.	429
González, Roberta. <i>Breve fragmento de las anotaciones de Julio González</i> . Madrid, Cuadernos de Arte. 1968.....	428
— <i>Mon per Julio González</i> . París, Julio González. 1959. ...	428
Gottfried von Herder, Johann y Jarque, Vicente. <i>Escultura: Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión</i> . Valencia. Universidad de Valencia. 2006.....	115
Grande, John K. <i>Art Nature dialogues: Interviews with enviromental artists</i> . Nueva York, SUNY PRESS. 2004.....	696
Gray, Camilla. <i>The Russian Experiment in art: 1863-1922</i> . Argentina, Thames and Hudson. 1971	447
Grosenick, Uta. (2005): <i>Mujeres artistas de los siglos XX y XXI</i> . Barcelona, Taschen.	166

Guasch, Ana M ^a . <i>El arte del último siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural</i> . Madrid, Alianza Forma. 2000	670
Guidotti, M ^a Cristina y Cortese, Valeria. <i>El antiguo Egipto</i> . Madrid. Todolibro. 2007	228
Guillaume, Paul. <i>Diario</i> . Barcelona, Ediciones Folio. 2004	370
Gutiérrez, José Luis. <i>Comunicación</i> , en Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid, Akal. 2006.	724
Haeckel, Ernst. <i>El origen del hombre</i> . Barcelona, Anagrama. 1972	366
Hedgecoe, Jonh. <i>Henry Moore. Una visión monumental</i> . Madrid, Taschen. 2005	785
Heidegger, Martin. <i>Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio: el arte y el espacio</i> . Navarra, Universidad Pública de Navarra. 2003	179
Heizer, Michel. <i>Sculpture in reverse</i> . Michigan, Museum of Contemporary Art. 1984	661
Henares Cuellar, Ignacio. <i>Técnicas de la fundición artística</i> . Granada. Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. 1991	174
Herodoto de Halicarnaso. <i>Historia</i> . 2:148. Madrid. Gredos. 1999	222
Herriger, Eugen. <i>El zen en el arte del tiro con arco</i> . Madrid, Gaia. 2005	750
Hilton, Timothy. <i>Picasso</i> . Barcelona, Destino. 1997	407
Hofmann, Werner. <i>La escultura del siglo XX</i> . Barcelona, Seix Barral. 1960	311
Homero. <i>Iliada</i> . Madrid, Gredos. 2000	137
Hospers, John. <i>Estética. Historia y fundamentos</i> . Madrid. Cátedra. 1990.....	102
Hughes, Ronald. <i>El impacto de lo nuevo. El arte del siglo XX</i> . Barcelona, Galaxia Gutenberg. 2000.....	277
Ibarrola, Agustín. <i>Arte y naturaleza</i> . Madrid, Circulo de Bellas Artes. 1999	647
Jay, Martin. <i>Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought</i> . Berkeley, Univ. California Press. 2004	857
Jianou, Lonel. <i>Brancusi</i> . París, Arted. 1963.....	165
Jiménez, José. <i>Imágenes del hombre. Fundamentos de estética</i> . Madrid Tecnos. 1986.....	267
Judd, Donald. <i>Questions to Stella and Judd</i> . Entrevista realizada por Bruce Closer en 1966 y editada por Lucy R. Lippard, en <i>Minimal art: a critical anthology</i> de Battcock, 1995.....	561

- Judd, Donald. *Specific Objects*. Reimpreso en 1974, On Art: **Artists' Writings and the changed notion of art alter 1965**. Colonia, Gerd De Vries. 1965..... 586
- Kahnweiler, Daniel Henry. *The Sculptures of Picasso*. Londres, Rodney Phillips. 1949..... 408
- Kandinski, Vassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Labor (Ed. Orig. 1952) 1991..... 36
- Kapoor, Anish. *Conversaciones con Homi K. Bhabha*. Londres, Hayward Gallery. 1998..... 823
- Kaprow, Allan. *Assemblage, environments & happenings*. Nueva York, Abrams. 1966..... 638
- Klein, Ives. *Constantin Brancusi. Natur, Struktur, Skulptur, Architektur*. 2 vol. Hamburg. Diss.. 1991..... 391
- Kotardi Olano, Edorta. *Arantzazu, tradición y vanguardia*. San Sebastián, Bertan, Diputación Foral de Guipúzcoa. 1993. 740
- Oteiza, un genio proteico, un artista poliédrico. Donosita, Erein. 2005..... 734
- Krauss, Rosalind. *Richard Serra Sculpture*. En Richard Serra, Nueva York, Museum of Modern Art. 1987..... 643
- *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Akal. 2002.. 443
- *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Reino Unido, MIT Press. 1993..... 506
- Kuspit, Donald. *El fin del arte*. Madrid, Akal. 2006..... 57
- Laozi. *Tao Te King*. Edición de Richard Wilhelm. Barcelona. Sirio. 2009..... 193
- Lapolide, José. *Diccionario gráfico de Artes y Oficios Artísticos*. Barcelona, Editorial Montesó (IV Edición). 1963. 20
- Laude, Jean. *Las artes del África negra*. Barcelona, Labor. 1968..... 367
- Leiro, Francisco y Tager, A. *Francisco Leiro: recent sculpture*. New York. Marlborough Graphics. 1991..... 171
- Leroi-Gourhan, Andre. *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Madrid. Istmo. 1984..... 213
- LeWitt, Sol. *Autobiography*. Nueva York y Boston, Sol LeWitt. 1980..... 572
- Lie Tse. *Tratado del vacío perfecto*. Palma de Mallorca. José J. De Olañeta, Editor. 2003..... 199
- Lippard, Lucy. *Seis años: la dematerialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal. 2004..... 790
- Lissitzky-Küppers, Sophie. *El Lissitzky: life, letters, texts*. Estados Unidos, Thames & Hudson. 1968..... 478
- Llodrá, José M^a. *Chillida: La forma y la luz*. Barcelona, Vegap. 2006..... 753
- Lodder, Cristina. *El constructivismo ruso*. Madrid. Alianza Forma. 1987..... 456

- Long, Richard. *Stones and flies: Richard Long in the Sahara*. Conversación realizada por Philips Haas. London, Library Video Collection No. 236, Concord Film and Video CouncilArts Council (IpswichLondon). 1988..... 681
— *Walking in circles*. Londres, Thames and Hudson. 1991. 679
- Lyall, Sutherland. *Landscape. Diseño del espacio público. Parques, plazas y jardines*. Barcelona, Gustavo Gili. 1991. 712
- Lyotard, Jean François. *The inhuman: reflections on time. Cap. 7. The sublime and the avant-garde*. Stanford, Stanford University Press. 1991..... 673
— *Les Transformateurs Duchamp*. París, Galilée. 1977 504
- Maderuelo, Javier. *El espacio raptado*. Madrid, Mondadori. 1990..... 595
— *De la escultura pública al jardín. En Arte público. Arte y Naturaleza*. Huesca 1999. Huesca, Diputación de Huesca. 2000..... 704
— *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Akal. 2008..... 700
— *La pérdida del pedestal*. Madrid. Cuadernos del Círculo. Círculo de Bellas Artes. 1994 178
- Malévich, Kassimir. *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*. EE. UU. Courier Dover Publications. 2003.. 451
— *Obras escogidas en cinco volúmenes*. Moscú, 1995-2004. Sochinenii y Tomaj. 1998..... 453
- Malraux, André. *La cabeza de Obsidiana*. Buenos Aires. Sur. 1974..... 76
- Maltese, Conrado. *Las técnicas artísticas*. Madrid. Cátedra. 1997..... 139
- Manzoni, Ezio. *La materia de la invención. Materiales y proyectos*. Barcelona, Ceac (Ed. Orig. 1986) 1993 16
- Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Parte III, Cap. IV. Madrid, Akal. 1997..... 613
- Mari Lazcano, José. *Del laboratorio de las formas a la geometría natural, en El jardín como Arte*. Actas de Huesca.1997. Huesca, Diputación de Huesca. 1997 720
- Marina, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama. 2001..... 94
- Marinetti, Filippo Tomaso. *Manifiestos y textos futuristas: Primer Manifiesto Futurista, 1909*. Barcelona, Cotal S.A., 1978..... 435
- Martín González, Juan José. *Las claves de la escultura*. Barcelona, Planeta (Ed. Orig. 1986) 1995..... 22

Marzona, Daniel. <i>El arte minimalista</i> . Madrid, Taschen. 2004	570
Masó Guerri, Alfonso. <i>Qué puede ser una escultura</i> . Granada, edita Universidad de Granada, (Ed. Orig. 1997) 2004	20
Matisse, Henry. <i>Escritos y opiniones sobre arte</i> . Barcelona, Destino. 1993.....	370
Mauclair, Camille. <i>Auguste Rodin. The man, his ideas, his Works</i> . London, Duckworth. 1905	331
Merleau-Ponty, Maurice. <i>Phénoménologie de la perception</i> . París, Gallimard. 1945.....	575
Micheli, Mario. <i>Las vanguardias artísticas del siglo XX</i> . Madrid, Alianza. 1984	359
Miller, Jacques-Alain. <i>Lo que hace insignia</i> . Seminario. Buenos Aires, Paidós. 1998.....	723
Miró, Joan. Catálogo razonado de la exposición <i>Joan Miró: L'Arrel i L'Indret</i> . Barcelona, edita Generalitat de Catalunya. 1993.....	488
Moholy-Nagy, Lazslo. <i>La nueva visión. Principios básicos del Bauhaus</i> . Buenos Aires, Infinito. 1985.....	480
Montaner, Josep M ^a . <i>La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX</i> . Barcelona, Gustavo Gili. 1997.....	28
Moore, Henry. <i>Henry Moore. Escultura</i> . Polígrafa. 1981	769
Moraza, Juan Luis. <i>Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo</i> . Gipúzkoa, Varela. 1990...	397
Morris, Robert. <i>Het Observatorium van Robert Morris</i> . Amsterdam, Stedelijk Museum. 1977	672
—Continous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. London, MIT Press. 1993.....	576
Moure, Gloria. <i>Cristina Iglesias</i> . Barcelona, Polígrafa. 2010	797
Muñoz, Lucio. <i>El conejo en la chistera. Escritos del artista</i> . Madrid. Síntesis. 2006.....	119
Nadeau, Maurice. <i>Historia del surrealismo</i> . Barcelona, Ariel. 1972.....	539
Nalbantian, Suzanne. <i>El símbolo del alma de Hölderlin a Yeats: Estudio en la metonimia</i> . N.Y, Columbia University Press. 1977.....	405
Nash, John M. <i>El cubismo, el futurismo y el constructivismo</i> . Barcelona, Labor. 1975	479
Néret, Gilles. <i>Auguste Rodin. Las pasiones humanas en bronce y en mármol</i> . Portugal, Taschen. 1997	325
Oteiza, J. <i>Ejercicios espirituales en un túnel: de antropología estética vasca y nuestra recuperación política como estética aplicada</i> . San Sebastián, Lur. 1984.....	738

— <i>Ley de los cambios.</i> Zarautz, Tristán-Deche Arte contemporáneo. 1990.....	745
— <i>Quosque Tandem...!</i> Navarra, Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa. 2007.....	78
— <i>Oteiza: la vida como experimento.</i> Conferencia realizada en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao en 1983, recogida en Santiago Amón, Bilbao, Alberdania, 2006	744
Pareyson, Luigi. <i>Estética. Teoría della formatività.</i> Bolonia. Zanichelli. 1960	136
Parigoris, Alexandra. <i>Qu'est-ce que la sculpture moderne?</i> Catálogo razonado. París, Centre Georges Pompidou. 1986	612
Pelay Orozco, Miguel. <i>Oteiza.</i> Bilbao, La gran enciclopedia vasca. 1978.....	746
Penrose, Roger. <i>Picasso: His life and work.</i> Londres, Gollanez. 1958.	414
Pérez Alfonseca, Ricardo. <i>Julio González. Escultura en hierro y espacio forjados.</i> Madrid. 1934.....	420
Picasso, Pablo. <i>Picasso: pintura y realidad: textos, entrevistas y declaraciones.</i> Montevideo, Juan Fló. 1973.....	418
— <i>Picasso. Poemas y declaraciones.</i> México, Darro y Genil. 1944	419
Pirson, Jean François. <i>La estructura y el objeto. Ensayos, experiencias y aproximaciones.</i> Barcelona, PPU. 1988.....	58
Pizarro, Esther. <i>Materia para un espacio. Antecedentes y nuevas propuestas.</i> Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2005.	472
Prada, Manuel. <i>Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura.</i> Argentina, Nobuko. 2009.....	183
Prampolini, Enrico. <i>La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas. Documento 23. La aeropintura, valores espirituales de la plástica futurista.</i> San Sebastián, Arteleku, 1992.	438
Punín, Nikolai. <i>The Monument to the Third Internacional.</i> Petersburg, Publication of the Visual Arts Department NKP. 1920	462
Quinn, Edward. <i>Picasso y sus objetos.</i> Madrid, H Kliczkowski-Onlybook, S.L. 2002.....	409
Rafols, Jose Francisco. <i>Historia del arte.</i> Barcelona, Optima. 2001	202
Raquejo, Tonia. <i>Land Art.</i> Madrid, Nerea. 1998	654
Read, Herbert. <i>La escultura moderna.</i> Barcelona, Destino. 1994	316

Regnault, François. <i>El arte según Lacan</i> . Barcelona, Eolia. 1995.....	200
Richardson, John. <i>Los talleres de Braque</i> . Burlington, Vol. XCVII, nº 627. 1955	402
Rilke, Rainer. <i>Cartas a Rodin</i> . Madrid, Síntesis. 2004	330
Rivas, Manuel. <i>Leiro: la sutileza del riesgo</i> . Madrid, Marlborough Graphics. 2006.....	171
Rodchenko, Alexander y Stepánova, Varvara. <i>The future is our only goal</i> . Moscú, Prestel. 1991.....	469
Rodchenko, Alexander. <i>Aleksandr Rodchenko: experiments for the future: diaries, essays, letters, and other writings</i> . Michigan, Museo de Arte Moderno. 2005	469
Rodin, Auguste. <i>El arte</i> . Madrid, Síntesis. 2000	328
Rosen, Rafi. <i>Bioenergética en la vida cotidiana</i> . Madrid. Mandala. 2005.....	130
Rosenberg, Harold. <i>The Tradition of the New</i> . Londres, Thames & Hudson. 1962	327
Rosenblum, Robert. <i>La pintura moderna y la tradición romántica</i> . Madrid, Alianza. 1993	725
Rovira Sumilla, Albert. <i>Cómo reconocer los estilos</i> . Barcelona, Parramón. 2004	395
Rubercy, Erick y Buhan, Dominique. <i>Constantin Brancusi</i> . Barcelona, Polígrafa. 1997	390
Rudel, John. <i>Técnica de la escultura</i> . México, Fondo de Cultura Económica. 1986.....	139
Ryckmans, Pierre. <i>Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère. Tratado de Shitao</i> . Michigan. Hermann. 1984.....	195
Sacarre, Chris. <i>Las setenta maravillas del mundo antiguo</i> . Barcelona. Círculo de lectores. 2001	217
Saint Phalle, Nikki. <i>Nikki de Saint Phalle: my art, my dreams</i> . Londres, Prestel. 2003	718
Sauras, Javier. <i>La escultura y el oficio del escultor</i> . Barcelona, Serbal. 2003	155
Schneckenburger, Manfred. <i>Arte del siglo XX. Volumen II. Escultura. Nuevos medios. Fotografía</i> . Madrid, Taschen (Ed. Orig. 1999) 2005	24
Schwitters, Kurt. <i>Arquitectura Merz</i> . Arquitectura del siglo XX. Documentos. Madrid, Alberto Corazón. 1974.....	632
Serra, Richard. En Gregoire Müller, <i>The new avant-garde: issues for the art of the seventies</i> . Nueva York, Praeger. 1972.....	614
Shanes, Eric. <i>Constantin Brancusi</i> . Nueva York, Abbeville. 1987	391

- Sheeler, Jessie. *Little Sparta. The garden of Ian Hamilton Finlay*. Londres, Frances Lincoln Ltd. 2003..... 715
- Sherab, Khenpo Palden Rinpoché. *El sutra del corazón. texto tibetano y traducción*. Barcelona. Kairós. 2003 190
- Skinner, Stephen. *Geometría sagrada. Descifrando el código*. Madrid, Gaia. 2007 134
- Smith, David. *David Smith por David Smith. Escultura y escritos*. Londres. Gray, C. 1972..... 115
- *González: first master of the torch*. Nueva York, Arts News. 1956 424
- Smithson, Robert. (): *The Writings of Robert Smithson. Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson, 1970*. Nueva York, N. Y. University Press. 1979 671
- Smithson, Robert. *Entropy And The New Monuments* en *Unpublished Writings* in Robert Smithson. The Collected Writings, Berkeley, California, edited by Jack Flam. 1966 592
- Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Barcelona, Muchnik. 1985. 727
- Soupault, Philippe. *Écrits sur l'art du XXe siècle*. París, Cercle d'Art. 1994..... 513
- Stangos, Nikkos. *Conceptos del arte moderno*. Barcelona, Destino. 2000 69
- Sterling, Bruce. *Mirrorshades. Una antología ciberpunk* Madrid. Siruela. 1998 214
- Storch de Gracia, Jacobo. *Grandes civilizaciones*. Madrid. Arlanza. 2000 223
- Subirats, Eduardo. *Culturas virtuales*. Madrid, Biblioteca Nueva. 2001..... 787
- Sureda, Joan y Guasch, Ana M^a. *La trama de lo moderno*. Madrid, Akal. 1987..... 98
- Szamosi, Géza. *Las dimensiones gemelas. La invención del tiempo y del espacio*. Madrid, Pirámide. 1986..... 260
- Taylor, Coshua J. *Futurism*. Apéndice B. Nueva York. New York Museum of Modern Art. 1961 434
- Van de Ven, Cornelis. *El espacio en arquitectura*. Madrid, Cátedra. 1981..... 354
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid. Tecnos. 1998..... 111
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa. 1987 727
- Vidler Anthony. *A dark space*, en *Rachel Whiteread. House*. Londres, Phaidon Press. 1995 860

- Vilks, Lars. *Myndigheterna som konstnärligt material: den langa historien om Nimis, Arx, Omfalos och Ladonien*. Suecia, Nya Doxa. 2003 693
- VV.AA. *Construir, habitar, pensar: perspectivas del arte y la arquitectura contemporáneas*. Valencia, Generalitat Valenciana. 2008 423
- VV.AA. *Diccionario de la Real Academia*. Madrid, Espasa-Calpe. 2000..... 23
- VV.AA. Dirigido por Juan Antonio Ramírez. *Historia del arte*. Madrid, Alianza. 2001 298
- Walker, Melissa. *Como escribir trabajos de investigación*. Barcelona. Gedisa. (Ed. Orig. 1997) 2000 44
- Weil, Simone. *La gravedad y la gracia*. Madrid, Caparrós. 1994 530
- Werner, Spies. *La escultura de Picasso*. Barcelona, s.ed. 1984 35
- Winckelmann, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona, Nexos. 1987..... 239
- Withers, Josephine. *Julio González. Sculpture in iron*. Nueva York. New York University Press. 1978 420
- Wittkower, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Madrid. Alianza. 1991 123
- Wittlich, Peter. *Art Nouveau*. Madrid, Libsa. 1990..... 321
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid, Espasa-Calpe. 1989..... 249
- Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Madrid. Fondo de cultura económica de España, S. L. 1997 104
- *Problemática del arte contemporáneo*. Argentina, Ed. Buenos Aires. 1968..... 348
- Zervos, Christian. *Pablo Picasso*. París, Cahiers d'art. 1932-1978, 33 vols. 1932..... 393

REVISTAS Y ARTÍCULOS.

- Aguilera Cerni, Vicente. "Julio González". *Artistas españoles contemporáneos*. Volumen 14. Barcelona, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1971. 431
- Amón, Santiago. "Picasso escultor". *ABC*. 31/10/1981. 406
- André, Carl. *Avalanche Fall*, nº 01, otoño 1970 588
- Añón Feliú, Carmen. "El jardín como arte y sentimiento de la naturaleza". *Anales*, nº 2. 2000. Granada, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Granada. 699
- Barbería, José Luis. "Una visita a Oteiza". *El País Semanal*, nº 1329, 17 de marzo 1991, p. 42-80. 733
- Borja-Villel, Manuel. "Artistas". *Descubrir el Arte; año XI, 121*, 2009 126
- Carrillo de Albornoz, Cristina. "Cristina Iglesias. Escultora: "Me obsesiona crear espacios". *Descubrir el arte*, nº24. 2001, p.86-90.....80
- Carrillo de Albornoz, Cristina. "Louise Bourgeois". *Descubrir el arte*, 11. 2000 79
- Chaparro Francisco. "Artistas cotizados". *Descubrir el Arte, año XI, 121*. 2009 127
- Cia Lamana, Domingo. "Espacio, naturaleza, vacío, como paradigmas para entender el arte". *A parte Rei. Revista de filosofía*, nº 15. 2001 180
- Clair, Jean. *Art Forum*, marzo. 1978 506
- De María, Walther. "The Lightning field". *Art Forum*, 18. Nº 18, Abril. 1980..... 672
- Donald, Hall. "An Interviews with Henry Moore". *Horizon*, vol. 3, nº 2. Nueva York. 1960..... 774
- Gayangós, Etelvino."La infinitud del arte". *Descubrir el Arte*, nº 35. 2002..... 835
- Greenberg, Clement. « Notes on sculpture ». *Regards sur l'art amèricain des anées soixante*, en 1979. Paris, Éditions Territoires..... 556
- Hernández Velasco, Irene. "La polémica nada de Martin Creed". En *Descubrir el Arte*, año III, nº 35, p. 84-87, 2002. 853
- Holt, Nancy. "Sun tunnels". *Art Forum*, abril. 1977 669
- Kapoor, Anish. "Un genio colosal". *Vogue*, nº 179, 7 de febrero de 2003..... 814
- "Entrevista a Anish Kapoor". Sherry Gache en *Escultura*, nº 2, p. 22-23, febrero de 1996. 825

- Lalanne, Ludovico. "Diario de viaje del caballero Bernini por Francia". *Gazette des Beux arts*. Paris, 1887 61
- LeWitt, Sol. *Artforum*, junio de 1967, p. 81. Nueva York.... 596
- Marín Medina, José. "El vacío como Forma". *El cultural*, vol. 24-30 octubre. 2001 180
- "Oteiza, transparente". *El Cultural. Arte*. 20 de marzo, p. 38-39. 2006 736
- Merz, Mario. "L'artiste nomade". *Art Press*, Mayo 1981, pp. 13-15 n° 48. p. 13. París. 624
- "Mario Merz". *Art Press*, 48. p. 13. 1981 131
- Molina, Angela. "Brancusi, el vuelo de la materia". *Babelia. Diario El pais. 24 enero*. 2004..... 130
- Moore, Henry. "Contemporary English Sculptors". *Architectural Association Journal*, vol. 45, n° 519. Londres. 1930 780
- "Primitive Art". *The Listener*, vol. 25, n° 641. Londres. 1941..... 782
- "The sculptor speaks". *The Listener*, vol. 18, n° 449. Londres. 1937 778
- Morris, Robert. "Antiform". *ArtForum*, vol. 6, n° 8, Abril 1968. 579
- Puerto, Ángel. "Mar Solís doblega las líneas". *Descubrir el Arte, año X, n° 120*, p. 7. 2009..... 169
- "Erosión y silencio, el espíritu del menhir". *Descubrir el Arte. Año X, n° 112*, p. 10. 2008..... 167
- Reinhardt, Ad. "Doce reglas para una nueva Academia". *Guadalimar*, n° 26, 1977. Madrid..... 835
- Rivas, Manuel. « Hacia un nuevo lenguaje escultórico ». *Cuadernº[41]*, pp. 6-49. 2009..... 344
- Rújula, Alvaro. "El vacío y la nada". *El País*. Vol. Vida & artes. P. 34. 2008..... 188
- Rusell, John y Vera. "Conversations with Henry Moore". *The Sunday Times*, p. 17-18. 17 de diciembre. Londres. 1961 779
- Steinberg, Leo. "Reflections on the State of Criticism". *Artforum*, Vol. 10. marzo, 1972. pp. 42-43..... 585
- "Julio González". *Arts Magazine*, 3/ 1956, 6, 30, p. 52 y siguientes. 426
- Tiscornia, Alejandro. "Pervirtiendo el objeto específico". *Atlántica, Internacional Revista de las Artes*. N° 15, invierno 1996..... 637
- Villegas González, Cristina. "El vacío". *HE. Revista Digital "Investigación y Educación"*, 2004, n° 7, vol. 3, p. 2-11. 182
- Wagstaff, Samuel. "Hablando con Tony Smith". *Artforum*, diciembre de 1966, p. 18. 593

CATÁLOGOS.

- André, Carl. *Wood*. Catálogo razonado. Eindhoven, Van Abbemuseum. 1968. 560
- Armajani, Siah. Catálogo razonado. *Siah Armajani*. Kunsthalle de Basilea, Stedelijk Museum de Amsterdam. Amsterdam, Kunsthalle de Basilea. 1987..... 645
- Blazwick, Iwona, Lingwood, J., y Schlieker, A. *Possible Worlds*. Catálogo razonado. Londres, ICA/Serpentine Gallery. 1990..... 790
- Císcar, Consuelo. *Formas de la Naturaleza. De barro y yeso*. IVAM, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport. 2006..... 159
- García, A. (1993): *Moradas del Ser*. Catálogo de exposición 13 de junio – 10 de octubre de 1993. XIL Bienal del Venecia, Pabellón Español. Barcelona, Ambit Servicios Editoriales. 803
- Giménez, Carlos. *Introducción*. Catálogo de exposición, 18 de junio – 7 de septiembre de 1997. Nueva York, Museo Solomon R. Guggenheim. 1997 802
- Goriacheva, Tatiana. *Vanguardias Rusas. Suprematismo y constructivismo: paralelismos y entrecruzamientos*. Catálogo razonado. Madrid. Edita, Fundación Thyssen Bornemisza. 2006..... 453
- Kounellis, Jannis. *Il giardino/i giuochi*. Catálogo razonado de 11 marzo. Galleria L'Attico. Roma, Fabio Sargentini. 1967..... 617
- Moore, Henry. Catálogo razonado, *Henry Moore: drawings, gouaches, watercolours*. Basilea, Galerie Bayeler. 1970... 784
— *Sculptures and drawings by Henry Moore*. Catálogo razonado, Londres, The Tate Gallery. 1951..... 775
- Morris, Robert. *Conceptual art and conceptual Aspects*. Catálogo razonado, Nueva York, N.Y. Cultural Center. 1970 584
- Raynal, Maurice.. *L'intransigent*. Catálogo razonado de Galerie Percier. 8/05/1934. 428
- Yvars, José Francisco. *Julio González*. Catálogo razonado del MNCRS. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía. 2009..... 422

FUENTES EN LA RED.

- Al. **Pablo Picasso.** 05/03/ 2002.
<http://www.ArtistasIndependientes.com>. 406
- Betancur, Miguel Angel. 2009.
<http://www.miguelangelbetancur.com>. 304
- Chillida, Eduardo. **Proyecto Tindaya.** Archivo perteneciente al Museo Chillida-Leku. 2006. <http://www.eduardochillida.com> 231
- 2005. <http://www.museochillidaleku.com> 708
- Fariji, Mohamend. **La desmaterialización. Una mirada a la profundidad.** Proyecto personal del artista. 2002.
<http://www.divers-art.com/mohamed-farijidesmaterializacio-1.htm>. 95
- Fernández Cabaleiro, Begoña. **Brancusi, Einstein y el origen del universo.** 20 de nov. 2007.
<http://www.vigometropolitano.com/news/178/ARTICLE/2187/2007-11-20.html>. 130
- Giralt-Miracle, Daniel. **Antoni Tàpies. El Cultural, diciembre de 2008.** http://www.elcultural.es/verion_papel/ARTE 117
- Gladstone, Bud. **Anish Kapoor. El Lotófago. Revista digital de arte,** 16. 1998. <http://www.lotofago.com>. 82
- Gómez, Javier. **Los jeroglíficos egipcios.** 2008.
<http://www.sobreegipto.com/2008/03/02/los-jeroglificos-egipcios>. 228
- Gutiérrez Fernández, José M. **Escultura moderna. Vertiginosa evolución de tendencias.** 2002.
<http://www.mujeractual.com/ocio/arte/escultura.html>. 28
- Irazu, Ainhoa. **Dora Salazar, escultora. "No me gusta la idea del arte por el arte. Me gusta contar cosas".** 2002.
<http://www.euskonews.com/0032zbn/elkar3201es.html>. ... 81
- Kapoor Anish. **Mi obra. Latófago Revista digital de Arte,** n° 10, 8 de abril, 1998. Para la exposición realizada en Barbara Gladstone Gallery. <http://www.latofago.com>. 812
- **Descent into Limbo.** Conversación con el curator Reitmaier Heidi para la Tate Modern Gallery. 2003.
<http://www.tate.org.uk>. 816
- Leyes de la Gestalt:
<http://www.guillermoleone.com.ar/leyes.htm>. 87
- Mitoraj, Igor. **Igor Mitoraj.** Registro Mercantil de Granada Tomo 924 Libro 0 Folio 64 Sección 8 Hoja GR17840. 2006.
<http://www.idealdigital.com> 176

Oteiza, Jorge. Página Web oficial del pueblo de Orio en Guipúzcoa. © Orioko Udala. 2002. http://www.oriola.com .	731
Pita, Elena. (): <i>Eduardo Chillida</i> . La revista, 94. Agosto, 1997. http://www.elmundo.es/larevista/num94/textos/chi.html .	78
Romero, Emilia. (): <i>Egipto. El relieve y la pintura</i> . 1997. http://www.monografias.com/trabajos23/egipto/egipto.html .	226
Rudnick, Lawrence. <i>Hay un vacío cósmico a 10.000 años luz. BBCMundo.com</i> . Vol. Ciencia y tecnología, nº Agosto. 2007. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/science/newsid_6963000/6963744.stm .	189
Rújula, Alvaro. <i>Entrevista a Álvaro de Rújula. Muy Interesante</i> . 2008. http://www.sciencedaily.com/releases/2007/05/070510111445.htm .	187
Salazar, Joaquín. <i>EL vacío (Sunyata)</i> . Comunidad Zen Dominicana. 2008. http://zendominicano.blogspot.com/2008/12/el-vacio-sunyata_1897.html .	191
Sánchez-Crespo, Ramiro. <i>El mito perdido. Muestra de Igor Mitoraj en Madrid de la mano de la Obra Social de La Caixa</i> . 2008. http://www.historiaclasica.com .	176
Shaffer Fern. y Anderson Otelo. Museo en línea. 2003. http://www.greenmuseum.org .	659
VV.AA. <i>Tributo al vacío</i> . Madrid. Unidad Editorial Internet. S. L. 2009. http://www.Elmundo.es .	179
http://www.es.thefreedictionary.com/hueco .	31
http://www.es.wikipedia.org/wiki/Escultura .	23

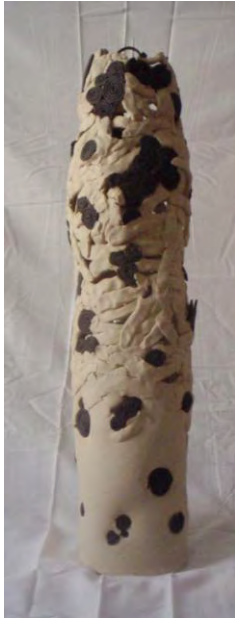
ANEXO

OBRA PERSONAL

Con el título "De vacíos y Silencios" se expone una respuesta personal, derivada del estudio sobre la presencia del vacío en la escultura llevado a cabo en esta Tesis.

Esta pequeña muestra, se ofrece como testimonio de referencia tanto de los elementos teóricos como de los prácticos extraídos en la investigación.

De vacíos y Silencios



Sin título (2007)
*Pasta refractaria,
chamota fina,
color albino con
incrustaciones de
negro.*



Sin título (2010)
*Pasta refractaria,
chamota fina,
color negro.*



Sin título (2005)
*Pasta refractaria,
chamota media,
color albino, con
incrustaciones de negro.*



Sin título (2008)
*Pasta refractaria
de cordierita.*



Sin título (2010)
*Pasta refractaria,
chamota fina,
color albino.*



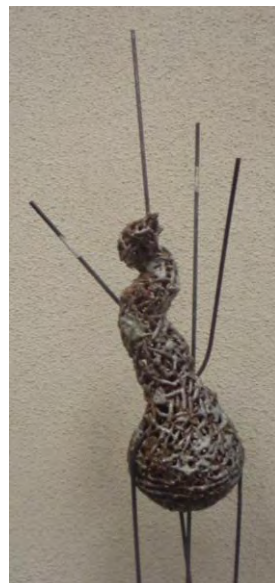
Sin título (2006)
*Pasta refractaria,
chamota gruesa,
Color negro.*



Sin Título (2003)
Gres chamotado.



Sin título (2007)
Porcelánico verde.



Sin título (2010)
Gres chamotado.



Sin título (2009)
Pasta refractaria,
chamota gruesa de color negro.



Sin título (2010)
Pasta refractaria,
chamota fina de color albino.